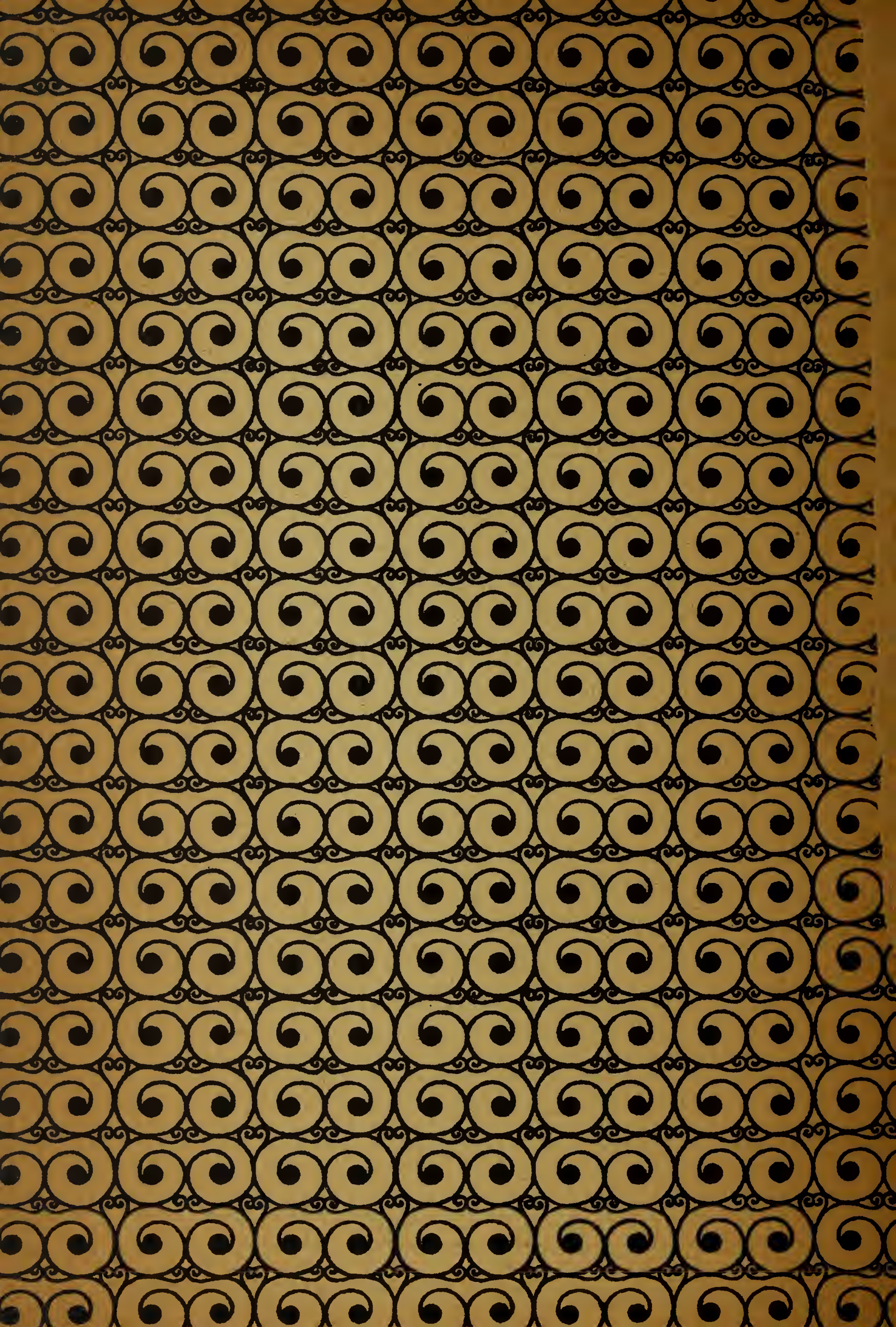

Die Gesellschaft
Herausgegeben
von
Martin Buber
Der Architekt
von
Karl Scheffler
Literarische Anstalt
Rütten u. Loening
Frankfurt a. M.







DIE GESELLSCHAFT

Bd. I: Das Proletariat von W. Sombart

Sombart schildert das Seelenleben des modernen Proletariers. Er zeigt, was dieser an Kraft des Heimatsgefühls, an Innigkeit der Familiengemeinschaft, an Sicherheit und Bodenständigkeit des Daseins eingebüßt hat, und vergleicht damit, was er an Verstandesausbildung, an Solidaritätsbewußtsein, an kritischer Fähigkeit gewonnen hat. Er schreibt die Tragödie der Arbeiterseele.

Bd. II: Die Religion von Georg Simmel

Die Religion ist nach Simmel keine starre, für sich bestehende, dem übrigen Leben ferne Macht, sondern sie ist ein Grundgefühl, das in dem Verhältnis des Kindes zu den Eltern, des Patrioten zum Vaterland, des Kosmopoliten zur Menschheit, des Arbeiters zu seiner Klasse, des Soldaten zur Armee, des Freundes zum Freunde, des Liebhabers zur Geliebten sich kundgeben kann. Diese These wird in tiefgreifender Analyse an den einzelnen Problemen durchgeführt.

Bd. III: Die Politik von Alexander Ular

Ular zieht die großen Linien, die aller Politik zugrunde liegen: er stellt die Herrschaft des religiösen Motivs der des wirtschaftlichen gegenüber und legt deren Konflikte und Ausgleichungen dar. In farbenreichen, fesselnd erzählten Beispielen, die von Dschingischan und vom Dalailama, von Hammurabi und den Pharaonen, von den tibetischen Klöstern und der französischen Revolution berichten, skizziert er das Walten dieser zwei Urtriebe in der Weltgeschichte.

DIE GESELLSCHAFT

Bd. VII: Der Arzt von E. Schweninger

Schweninger setzt sich mit allen Fragen auseinander, die sich aus dem Verhältnis zwischen Arzt und Gesellschaft durch die Konstellation der letzten Jahrzehnte ergeben haben. Die behandelten Gegenstände sind: Die Humanität; das Wesen des Arztes; Arzt und Kranke (die Frage des „Vertrauens", „Seelenarzt", Krankheit und Gesundheit usw.); Arzt und Staat; der ärztliche Stand (Standesverfassung, Standesehre, Konkurrenz, Kollegialitätsbegriff, Kurpfuschertum); der ärztliche Beruf (Frage des Gelderwerbs u. a.); Arzt und Gesellschaft (Einfluß auf Lebensform und Lebenshaltung; Hygiene, Gutachten, Fürsorge, Verbrechertum, Krankenkassen, Krankenhausverfassung usw.); Erziehung des Nachwuchses.

Bd. VIII: Der Handel von Richard Calwer

Was ist das Wesen des Handels? Welchen Einfluß auf Käufer und Verkäufer übt er aus? Welche Unterschiede in der Entwicklung des Charakters und des Geisteslebens entsprechen seinen verschiedenen Arten? Auf diese Frage wird hier, indem die handeltreibenden Elemente vom Hausierer bis zum Exporteur und vom Handlungsgehilfen bis zum Leiter der Großbank in den Bedingungen und Formen ihrer Sonderexistenz dargestellt werden, eine weitsichtige, Probleme und Zusammenhänge überschauende Antwort gegeben.

Bd. IX: Die Sprache von Fritz Mauthner

Der Band ist die beste Einführung in Mauthners sprachkritische Anschauungen und zugleich eine wertvolle Ergänzung zu seinem großen Werke, das die Beziehungen der Sprache zu Sitte und Sittlichkeit, zu Religion und Erziehung, zu Politik und Recht, zu Volk und Völkerverkehr in fesselnder Beweisführung erörtert.

DIE GESELLSCHAFT

Bd. X: Der Architekt von Karl Scheffler

Die Entstehung der Baukunst, die gegenwärtige Entartung des Architektenberufs und die moderne Reformbewegung sind die Hauptthemen dieser Arbeit, und ihr einheitlicher Gesichtspunkt das Verhältnis des Architekten zur Gesellschaft, zur sozialen Wirklichkeit und zur sozialen Aufgabe. In kraftvoller, tiefdringender Sprache gibt Scheffler das Bild des Baumeisters früherer Zeit, betrachtet die heutigen Teilexistenzen in ihrer Isolierung und weist den Weg zu einer künftigen Synthese.

Bd. XI: Die geistigen Epidemien von Willy Hellpach

An farbigen Beispielen aus Geschichte und Gegenwart wird Ursprung und Bedeutung seelischer Massenerkrankung gezeigt. Die Ursachen der „Ansteckung" werden aufgedeckt, das Schlagwort „Suggestion" kritisiert, Alkoholismus und sexuelle Anomalien, Psychopathien und Neurosen, Hypochondrie und Nervenschwäche, Askese und Hysterie werden, soweit sie gemeinschaftspathologische Erscheinungen sind oder mit solchen zusammenhängen, geschildert, und alles dies in frischer, geist- und lebensvoller Darstellung.

Bd. XII: Das Warenhaus von Paul Göhre

An einem Paradigma will Göhre zunächst die Struktur und die sozialpsychologische Bedeutung des modernen Warenhauses darlegen; hierzu wählt er das Berliner Haus Wertheim und schildert in ebenso aufschlußreichen wie interessanten Bildern dessen Äußeres und Inneres, Verkauf und Einkauf, Finanzverhältnisse und Organisation. Nachdem er noch in knapperer Weise die andern Typen besprochen hat, legt er im allgemeinen Teil die Entstehung, den Betrieb und die mannigfaltigen wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und geistigen Wirkungen des Warenhauses dar und zieht Schlüsse für die künftige Entwicklung. — Es ist die erste eingehende Behandlung des bedeutsamen Gegenstandes, und zwar eine geradezu erschöpfende und vorzüglich geschriebene.

DIE GESELLSCHAFT

SAMMLUNG SOZIALPSYCHOLOGISCHER MONOGRAPHIEN

PREIS EINES JEDEN BANDES LEICHT KARTONIERT M. 1.50 IN LEINWAND GEBDN. M. 2.00

DIE GESELLSCHAFT

SAMMLUNG SOZIALPSYCHO-
LOGISCHER MONOGRAPHIEN

HERAUSGEGEBEN

VON

MARTIN BUBER

ZEHNTER BAND:
KARL SCHEFFLER
DER ARCHITEKT

DER ARCHITEKT

VON

KARL SCHEFFLER



FRANKFURT AM MAIN
LITERARISCHE ANSTALT
: RÜTTEN & LOENING :

Einband- und Vorsatz-Zeichnung sind von Peter Behrens
: : : Die Initialen zeichnete Hermann Kirchmayr : : :

: : : : : : Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig : : : : : :



ER ERSTE MENSCH, DER MIT UNsicherer Hand eine Gestalt zu zeichnen oder plastisch nachzubilden versuchte, fühlte sich für eine Weile frei vom Zwange der Notdurft. Er saß müßig und dachte über die Erscheinung. Und auch, als er seine Gefühle und Gedanken ordnen lernte und den Rhythmus der Sprache entdeckte, suchte er Distanz zum Leben, sonderte er sich ab und ließ die Erscheinungen und Erlebnisse vor seinem anschauenden Geist vorüberziehen. Selbst wenn er sich, mächtigen dunkeln Instinkten gehorchend, in wilden Kriegs- oder Tempeltänzen erregte, stellte er absichtlich dem Müssen der Kreatur ein selbstherrliches geistiges Wollen entgegen. Wo immer auch er zögernd das Reich der Kunst betrat, ob er in Ton ein Bildwerk formte, als Rhapsode zu seinen Volksgenossen sprach, oder als Sänger und Tänzer dem Gotte diente: immer löste er sich mehr oder weniger von den Banden der Notdurft. Ja, er geriet wohl gar in einen Gegensatz zum unmittelbaren Nützlichen. Der Drang, zu malen, zu meißeln, zu dichten oder zu musizieren, konnte sich gar nicht einstellen, bevor die Existenz gesichert war.

Zur Baukunst gelangte der Mensch aber gerade durch die Bemühungen um seine Existenz. Als er ein paar Baumäste pyramidenförmig gegeneinanderstellte, als er die Zeltleinwand über ein Stangengerüst spannte, entstanden ihm unter der roh zupackenden Faust embryonische Architektur-

formen. Und als er an der Hand der Erfahrung dann lernte, anspruchsvolleren Bedürfnissen praktisch genug zu tun, vermannichfaltigten und entwickelten sich ihm diese rohen Urformen, ohne daß schon ein ästhetisch bildender Wille im Spiel gewesen wäre. Der Erbauer von Wohnstätten fand ursprüngliche Bestandteile der Kunstidee, als er sich dem Zweck, dem Bedürfnis hingab. Waren jene Anderen Herren der Notdurft, als sie Künstler wurden, so war dieser ein Zögling der Notdurft. Indem er nichts tat, als das Nützliche, wurde er der Anwalt einer Gesetzmäßigkeit. Das Gesetz aber ist die Mutter des Schönen. Ihn machte das geistlose Bedürfnis mit der Zeit zum Statiker, Geometriker und Mathematiker; es offenbarte sich ihm empirisch, von Fall zu Fall, die Harmonielehre der Schwerkraft, und indem er versuchte, mit geringstem Aufwand höchste Stabilität und determinierteste Gebrauchsmöglichkeit zu erzielen, fand er von selbst die Grundprinzipien, woraus der bildende Geist der Baukunst seine Kräfte zieht. Befragten die Maler, die Dichter zuerst ihr Subjekt, so befragte der Erbauer von Heimstätten zuerst immer das Objekt. Jene gelangten zu den Dingen auf dem Wege der Kontemplation; dieser gelangte umgekehrt, nur von seiner rationellen Arbeit aus zu einer geistigen Anschauung. Jene mußten schöpferisch werden, um nur beginnen zu können; dieser begann als ein passives Geschöpf.

Prämissen so fundamentaler Art behalten ihre Bedeutung, wie immer sich die Verhältnisse des Lebens auch vervielfachen und differenzieren. Die Baukunst bleibt für alle Zeit eine angewandte Kunst, wie sie es von je war. Das Angewandte darin bezieht sich nicht nur auf die Anfänge, nicht nur auf Not- und Zweckbauten, sondern es bewahrt auch

dann seinen Einfluß, wenn die Notform allgemach denkend begriffen und von der anschauenden Erkenntnis ideal erhöht wird. Ein Schüler des Bedürfnisses, ein unter dem Zwange der Zweckmäßigkeit Stehender bleibt der Architekt auch dann, wenn aus dem Zelt die Hütte, aus der Hütte das Haus, aus dem Haus der Tempel, die Königsburg, die Stadt geworden sind, wenn die groben Formungen des unumgänglich Notwendigen längst durch Bildungen des Schönheitsgefühls symbolisiert worden sind, und die schwer lastende Materie durch die Kunst leicht und gefällig gemacht worden ist. Die Arbeitsweise des Architekten gleicht auch dann nicht der des Malers oder Bildhauers, wenn schon ein Punkt der Entwicklung erreicht ist, wo das durch Eigenschaften des Materials, durch Lagerungsverhältnisse und Statik Entstandene wie von selbst dem freien Denken untertan geworden ist. Dafür gibt ein flüchtiger Blick schon auf die Geschichte der Baukunst den Beweis.

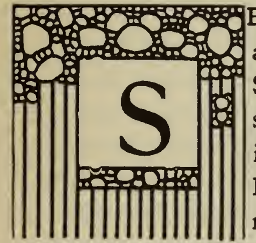
Die Formkonventionen, die wir mit dem Worte „Stil" bezeichnen, sind in der Baukunst viel rationeller, viel mechanischer entstanden, als in allen andern Künsten. Der griechische Baustil geht auf das Prinzip zurück, ein horizontal Lastendes vertikal zu stützen; der romanische Stil beruht auf der Fähigkeit der Gewölbekonstruktion, und was Gothik genannt wird, ist im wesentlichen die Idee, den Rundbogen durch Ausschneiden der Mitte zum Spitzbogen zu erhöhen. Allen Stilformen liegen elementare technische Entdeckungen zugrunde. Der Architekt sah sich in jeder Epoche von neuem in die Stellung eines Zöglings der Materialmathematik und Konstruktionsgeometrie gedrängt. Er wurde zum beseelten Werkzeug statischer Grundsätze, und sein Genie bestand darin, aus den gegebenen Anleitungen alle Konsequenzen logisch

zu entwickeln. Die Absicht, wagerecht gelagerte Blöcke zu stützen, ließ wie von selbst die Urform der Säule entstehen; und das Prinzip des Spitzbogens führte zum gotischen Gewölbe, zu den Pfeilerbündeln, zur Höhentendenz des Ganzen und aller Teile.

Es konnten sich streng abgegrenzte Stilgebiete bilden, weil die geltenden Konstruktionsprinzipien auch in allen Details die Abwandlung ihrer Notwendigkeiten und Möglichkeiten forderten, weil jede spezifizierte Art, die Schwerkraft, Kohäsion, Starrheit und Härte des Materials rationell künstlerisch zur Anschauung zu bringen, einer Vermischung mit einer andern Art widerstrebt. Denn der Mensch ist immer nur einer Form der Wahrheit, der Gesetzmäßigkeit zur Zeit fähig.

Es darf nun freilich nicht behauptet werden, so folgereiche Entdeckungen, wie die der Gewölbekonstruktion, oder des Spitzbogens wären auf Zufall zurückzuführen. Dem Geist widerstrebt es, sich nur vorzustellen, der Spitzbogen hätte zur Zeit des Perikles entstehen und die antike Kunst von Grund auf umgestalten können. Die fundamentalen Entdeckungen sind vielmehr immer wohl erst gemacht worden, wenn eine sich selbst unbekannte Sehnsucht nach einem Mittel ausschaute, geeignet, dunkel ihr vorschwebende Kunstwirkungen zu verwirklichen. Es mag mit solchen technischen Entdeckungen gehen, wie mit den geographischen, die auch erst erfolgen, wenn der von Expansionstrieben genährte Instinkt zweckvoll wissenschaftlich Schiffe ausrüstet, wenn ein Kolumbus geboren wird, der das noch Unbekannte rechnend ermißt. Wie dem aber auch sei: jedenfalls entspringen die verschiedenen Baustile nicht der freien Tatkraft genialer Individuen. Der Architekt ist nur ein Zögling der vom Zeit-

willen gefundenen Erkenntnisse, nur das denkende Organ fruchtbarer technischer Ideen. Er wird mehr geführt, als daß er ein Führer wäre.


ELBST auf Grund dieser Voraussetzungen aber könnte der Architekt noch ein freier Schöpfer heißen, wenn er die ihm von seiner Zeit anvertrauten Stilprinzipien individuell frei anwenden dürfte. Auch der Musiker empfängt von seiner Zeit eine musikalische Stilidee, der er sich nicht zu entziehen vermag; auch seine Phantasie bewegt sich nur innerhalb einer geregelten Harmonielehre, und er ist, in einem Punkte wenigstens, so gut ein Werkzeug mathematisch analysierbarer Gesetzlichkeiten wie der Architekt. Für den Musiker bedeutet ein historisch entwickeltes System der Tonleiter und Tonarten ungefähr dasselbe, wie für den Architekten eine grundlegende Konstruktionsidee. Wo jener aber an der Hand der ihm überlassenen Regeln sein inneres, persönliches Gefühl künstlerisch formt, ist dieser gehalten, die Stilidee auf allgemeine Bedürfnisse profaner oder geistiger Art anzuwenden. Wenn der Architekt in primitiven Kulturzuständen von der rohen Notdurft, vom nackten Wohngedanken erzogen wird, so wird er es in Zeiten entwickelter Kultur von der vergeistigten sozialen Notdurft. Wie der Grundriß des Wohnhauses nicht frei erfunden, sondern vom Bedürfnis der Bewohner bestimmt wird, so weist auch der Grundriß des Tempels nicht auf individuelle künstlerische Einbildungskraft, sondern auf ein Gesamtheitswollen. Auch die rein darstellende Architektur des Tempelgebäudes ist nicht eine freie Künstlerschöpfung, sondern das traditionell geschmückte

Gehäuse eines sozial gewordenen Kultusgedankens. Die eigentlich wichtige Erfinderarbeit vollbringt dieser Kollektivgedanke. Ein romanischer Dom z. B., der dem Heutigen in seiner harmonischen Grandiosität leicht wie das Werk eines selbstherrliches Genies, eines Beethoven, eines Michelangelo der Baukunst erscheint, ist das Ergebnis vieler auf einen Punkt gerichteten sozialen Kräfte. Die mittelalterliche Kirche brauchte, vom basilikaartigen Versammlungsraum ausgehend, eine mystische Stätte für das Allerheiligste im Zielpunkt aller Blicke. So bildete sie das Chor. Sie brauchte den Mittelgang im Langschiff und das Querschiff für die feierlichen Umzüge der Priester und machte die entstehende Kreuzform des Grundrisses obligatorisch; brauchte Nischen für die Heiligenaltäre, und es entstanden die Kapellenkränze; forderte eine noch nachdrücklichere Trennung von Klerus und Volk, als das Querschiff sie ermöglichte, und bildete so den Lettner aus; forderte hohe Glockentürme, um die Allgegenwart des religiösen Gedankens zu verkünden, und Treppentürme für die den Mönchen und Nonnen reservierten Emporen. So schuf sie die Grundformen eines architektonischen Organismus. Als der religiöse Gedanke dann reformiert und die Predigt wichtiger wurde als das Hochamt, beseitigte dieses neue Bedürfnis, ohne Rücksicht auf das historisch Gewordene, Querschiff und Lettner und stellte die schlichte Predigthalle wieder her. In solcher Weise bestimmte ein Kultusgedanke stets die Grundformen der Tempelgebäude: im ägyptischen und griechischen Tempel, im christlichen Dom und in der islamitischen Moschee. Und in dieser Weise haben sich auch alle repräsentativen weltlichen Bauwerke aus profaner und idealer Zweckbestimmung, das heißt, aus einer Vermischung des materiell Sozialen mit dem geistig Sozialen,

zu Stiltypen entwickelt. Niemals kann ein so entstandener Grundriß als ein Phantasiewerk einzelner Architekten betrachtet werden. Ist der Architekt also einerseits ein Werkzeug statisch-mathematischer Konstruktionsgedanken, so ist er andererseits ein Diener irgend welcher sozial organisierter Bedürfnisse. Den Grundriß zeichneten ihm stets diese Bedürfnisse; den Aufriß gab ihm eine technisch gewonnene Stilidee, die immer in seltsamer Weise jenen Bedürfnissen mit symbolischen Formbildungen antwortete. Ihm blieb also nichts überlassen als die Ausbildung des so Gegebenen und die Pflege der Einzelform.



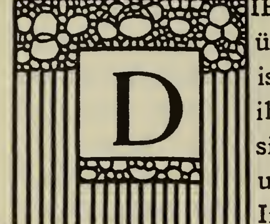
OCH selbst als Detaillist war der Architekt nie frei. Denn das isolierte Individuum ist der vollkommenen Abstraktion der ganz unnaturalistischen Architekturform nicht gewachsen. Der Maler oder der Dichter steigt in seine persönliche Empfindungswelt hinab und schildert, an der Hand der Außenwelt, sich selbst und in sich selbst die Menschheit. Je kräftiger er als Subjekt ist, desto lebendiger erfaßt er das Objekt. Der Architekt aber kann seinem Subjekt unmöglich dauernden Aufenthalt in den bodenlosen Räumen der Abstraktion zumuten; er vermag unmöglich so astralisch zu werden, wie es im Interesse reiner architektonischer Formempfindung nötig wäre. Das geniale Individuum ist der Parthenonskulpturen, der Mediceergrabmale, Rembrandtischer Bilder und Shakespearischer Dramen fähig. Es braucht hierzu freilich stets auch eine Konvention großer Art; aber diese Konvention könnte solche Kunstwerke nie aus sich selbst, mit Hilfe mittlerer Begabungen,

nie ohne das Genie hervorbringen. Keine individualisierte geniale Phantasie hätte dagegen die ionische Säule oder das Gesims zu erfinden vermocht. Zu solchen von allen subjektivistischen Gebrochenheiten gereinigten Architekturformen, zu solchen Empfindungsquintessenzen, die etwas wie rein mathematische Formeln für Schwingungen der Menschheitsseele darstellen, gelangt nie der Einzelne. Nur durch die auf einen Punkt gerichtete Arbeit vieler Generationen können formale Reinkulturen, wie die Baukunst sie braucht, entstehen. Die Baukunst hat subjektlose Schmuckformen nötig, weil das einfache, reine Gesetz, worauf sie sich bezieht, nur durch Sinnbilder absoluter Gesetzmäßigkeit zu illustrieren ist. Da die ganze Baukunst in ihrem künstlerischen Teil nichts ist, als eine unerschöpfliche Variation des Themas Schwerkraft, eine Darstellung des ewigen Kampfes zwischen Gravitation und Starrheit, so kommt sie mit relativ wenigen Formen aus. Diese aber müssen vollkommen reif und rein sein, wenn sie das verborgene Leben der Naturkraft in deren elementaren, stets wiederkehrenden Äußerungen ausdrücken sollen. Das Besondere, Subjektivistische wird hier zur Kleinlichkeit, zum Hindernis reiner Anschauung. Kraft und Linie, Lagerungsverhältnis und Form, Mathematik und Ornament, Statik und Zierat müssen eines immer aufs andere lebendig zurückweisen. Der menschliche Körper, den der Bildhauer darstellt, die Landschaft, die der Maler nachahmt: das sind Dinge, die außer zum ewigen Kunstgesetz noch tausend Beziehungen anderer Art enthalten. In ihnen ist das Gesetz nur das Motorische, eine Kraft, die das Eigenleben in Bewegung setzt. Im Bauwerk aber hat das Gesetz, da das Material an sich tot und gleichgültig ist, nur Bezug zu sich selbst. Außer ihm ist nichts Wesentliches da.

Darum werden in der Baukunst die fundamentalen Harmonieverhältnisse, die Grundbaßgesetze niedergelegt; es wird dort die Tonleiter gebildet, worauf die anderen Raumkünste ihre Melodien entwickeln. Darum auch behalten die Schmuckformeln der Architektur Geltung für Jahrtausende. In ihnen ist die hundertmal gesiebte Empfindung ganzer Geschlechter niedergelegt. An die Stelle des einzelnen Architekten tritt wieder die Allgemeinheit. Diese aber wird sich nie über nebensächliche Dinge einigen können, sondern nur über das Urwesentliche, Allen Gemeinsame. Die Stilformen werden darum zum Extrakt des Gesamtheitgeistes, zu Gebilden innersten Kausalempfindens, zu Kristallisationen der elementaren Zeit- und Lebenskräfte. Zur eigentlichen Baukünstlerin wird die Konvention, die die Resultate von Geschlecht zu Geschlecht weitergibt und die Einzelnen, mit Ausschaltung subjektiver Willkür, daran bilden läßt. Der eine Architekt weiß die ihm anvertrauten Formen wohl besser zu nützen als der andere, er entwickelt sie mannichfaltiger, oder bringt sie in tiefsinnigeren Bezug zueinander; der andere mißbraucht sie auch wohl zu eitlen Zwecken: immer aber ist das Individuum wenig, die Konvention alles. Erst in der hingebungsvollen Nachempfindung der großen Abstraktion kann der Architekt als Bildner einzelner Bauformen überhaupt produktiv werden; er gerät ins Problematische, oder ins kleinlich Kunstgewerbliche, wenn er sich, dem Maler, dem Poeten gleich, mehr auf sein Subjekt verläßt als auf die Konvention.

So gelangt man also, von jedem Punkte aus, zu der Konstatierung, daß der Architekt nicht in dem Maße ein künstlerisches Selbstbestimmungsrecht übt, wie der Maler

oder Bildhauer, daß er weniger individuelle schöpferische Kraft entwickelt und darum weniger Künstler ist.



IE NATUR ist ihren Geschöpfen gegenüber oft sehr hart, weil sie konsequent ist; niemals aber grausam. Denn in allen ihren Kreaturen liebt und bestätigt sie sich selbst. Wo sie Triebe, Wünsche und ununterdrückbare Instinkte in das Individuum legt, gibt sie stets auch Organe, womit der Drang zum Teil wenigstens befriedigt werden kann, oder doch befriedigt werden könnte, wenn die äußeren Bedingungen es erlaubten. Über die hemmenden oder fördernden äußeren Verhältnisse hat die Anlage freilich unmittelbar keine Macht; mit dem inneren Wesen ist sie stets aber insofern in Übereinstimmung, als die Natur von einer nicht geeigneten Organisation niemals die Entwicklung bestimmter Fähigkeiten fordert. Jede Anlage kann entarten oder unentwickelt verkümmern; aber mit sich selbst kann sie nicht im Widerspruch stehen. Bildendes Organ und Talent gehören so untrennbar zusammen, daß sie eines scheinen und es zum Teil auch wohl sind.

Darum prädestiniert die Natur den spezifisch architektonisch Begabten niemals zur selbstherrlichen Genialität. Es kommt vor, daß sie von einem Michelangelo die Fähigkeiten des Baukünstlers fordert; aber es kommt nie vor, daß sie in eine fest umgrenzte Architektenbegabung Instinkte legt, die nach den Zielen Michelangelos titanisch streben. Niemals hat es einen bedeutenden Architekten gegeben, dessen Individualität in dem Sinne faustisch gewesen wäre, wie die Shakespeares, Rembrandts oder Beethovens. Solche

Genietriebe in Verbindung zu setzen mit dem überall abhängigen Talent für Baukunst: das wäre von der Natur eine unnütze Grausamkeit. Denn der Zwang zur Bedingtheit würde den Architekten auf Schritt und Tritt in Konflikt bringen mit dem Universalgefühl, das Voraussetzung für das Genie ist.

Freilich ist auch im Architekten eine Art von Universalismus. Aber dieser besteht bei ihm mehr in einer Dispositionskraft als in schöpferischem Vermögen. Er muß vieles zugleich berücksichtigen, und so gewinnt er die Fähigkeit der Übersicht, die noch wesentlich gefördert wird, weil ihm von der Zeit ein schon fertiges, zur kritischen Sichtung aufforderndes Kunstmaterial zur Bearbeitung überwiesen wird. Nicht ein Schöpfer ist der Architekt, aber ein Organisator, nach außen und innen, im Großen und Kleinen. Zuerst ist er ein Handwerker; denn aus dem Stande des Maurers, des Zimmerers ist er hervorgegangen. Sodann ist er gewissermaßen ein Beamter sozialer Bedürfnisgedanken, weil er gehalten ist, Forderungen der Allgemeinheit und der Individuen auszubilden und zu verwirklichen. Indem er dieses tut, wird er zum Unternehmer, im reinsten Wortsinne, zum Fabrikanten, der neue Werte schafft, ein Heer von Handwerkern in Bewegung setzt, darüber herrscht und alle Einzelkräfte planvoll zusammenhält. Schließlich ist er auch ein Stück Gelehrter, der die Konventionen verwaltet, die Stilformeln und Berufstraditionen bewahrt, das Schöne mathematisch begreift, die Verhältnisse der Massen und die kausalen Bedingungen des Materials studiert, überall die Empirie befragt und das aus Empfindung und Erfahrung Entstandene wissenschaftlich regelt. Ein Künstler aber ist er eigentlich nur insofern, als er alles

dieses zugleich ist und nur auf Grund so fest umgrenzter Voraussetzungen. Niemals verleiht darum die Natur dem so vielfach Beschäftigten, dem äußerste Besonnenheit und Ruhe not tut, ein leidenschaftliches Temperament. Er ist nicht Grübler, nicht Anachoret oder Brecher alter Tafeln, sondern ein Weltmann, der sich in die Zeiten zu schicken weiß oder, wenn er schon protestiert, doch niemals gewisse Grenzen überschreitet. Es wäre ihm gar nicht möglich, revolutionäre Entschlüsse zu fassen. Denn um seine Absichten nur zeigen zu können, muß er bauen. Und um bauen zu können, bedarf er des Auftrags. Ein Auftrag aber ist stets an Bedingungen des Bedürfnisses geknüpft. Der Maler kann zur Staffelei eilen, um seine Vision zu gestalten. Versucht der Architekt dasselbe, das heißt: beruhigt er sich dabei, auf dem Papier zeichnend zu bauen, so unterdrückt er das Beste von dem, was seine Begabung ausmacht. Er verliert den Boden der Wirklichkeit und gerät ins Phantastische, das in der Baukunst verderblicher noch ist als anderswo, weil nirgend sonstwo die Kluft so breit zwischen Absicht und Tat klafft. Erst auf dem Bauplatz kann der Architekt seine Gaben entfalten. Dort aber treten an ihn auch so viel Forderungen profaner Natur hinan, daß von einem Zustand reiner Kontemplation, wie ihn der Künstler braucht, nie die Rede sein darf. Die Natur hat den Ausweg gefunden, daß sie die Kraft, die sich dem Maler und auch noch dem Bildhauer in einer Idee konzentriert, beim Architekten über das ganze Leben verteilt. Er wirkt nicht steilrecht mutend in die Tiefe, sondern organisierend in die Breite.

Ein großer Maler mag seine Kunst erklären, indem er sagt: ich male, was ich sehe. Er beginnt in der Tat die

Kunst im gewissen Sinne wieder von vorn und bildet neue, nur ihm gehörende Ausdrucksmittel. Freilich ist auch er in wichtigen Punkten von den Konventionen seiner Zeit abhängig; aber ihm sind diese nur Mittel, um das Individuelle zu entfalten, um eine persönliche Gefühlsform darzustellen. In der Baukunst aber ist, umgekehrt, das Individuum das Mittel, das der Konvention dient. Der Architekt kann nicht sagen: ich baue, wie ich empfinde. Vielmehr muß er formulieren: ich empfinde, wie zu bauen ich nicht umhin kann. Er schafft die Kunst nicht in jedem Werke neu, sondern setzt eine ihm überwiesene Arbeit fort, um sie seinen Nachfolgern zuzureichen. Darum trifft auf sein Schaffen die Definition nicht zu, Kunst wäre, was die großen Meister gemacht haben. Dieser Ausspruch paßt für einen Michelangelo oder Rembrandt; nur sehr bedingt aber für einen Bramante oder Erwin von Steinbach. Wird der Name Buonarrottis genannt, oder der des großen Holländers, so steigen geschlossene Kunstwelten, individuell determinierte Stiltypen vor Einem auf, die untrennbar sind von diesen einzigen Persönlichkeiten. Der Name großer Architekten ist aber mit solchen an die Person geknüpften Vorstellungen nie verbunden. Vor dem Werke Erwins von Steinbach denkt man an den Geist der Gotik, an die Geschichte, an die Wirkungen der Baukunst im allgemeinen, aber nicht eben viel an einen bestimmten Menschen. Der junge Goethe verfiel einem ganz modernen Irrtum, als er allen Glanz der Gotik, alle erhabene Meisterschaft dieser genialen Konvention, dem Einen als persönliche Tat zurechnete und ihn erhob, als hätte er das Straßburger Münster frei aus dem Nichts mit groß bewegter Seele hervorgebracht. Ein Erfinder, der so ungeheurer, lebendig sinnlicher Abstraktionen fähig

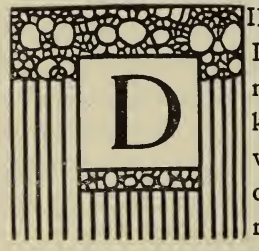
wäre, müßte Übermensch genannt werden. Erwin war gewiß ein großer Mann; aber mit Rembrandt oder Michelangelo ist er nicht zu vergleichen, weil er nicht eine neue Welt kreisend aus dem determiniertesten Gefühl geboren, sondern nur eine schon vorhandene Kunstidee organisiert, vervollständigt und ins rechte Licht gesetzt hat. Der Ruhm des großen Architekten gleicht weniger dem eines genialen Visionärs als dem eines weisen und gerechten Richters. Wie dieser ein Ausleger bestehender Gesetze ist, gebunden an Regeln und Bestimmungen, eingeengte von Paragraphen und Formeln, aber innerhalb solcher Grenzen doch fähig, persönliche Vorzüge des Geistes und Herzens zu entwickeln, so ist der Architekt ein Verweser der Konvention, unfähig, gewisse Schranken zu ignorieren, und doch imstande, innerhalb eines geregelten Arbeitsgebietes ein ganzer und sogar ein großer Mensch zu sein.

Bezeichnend für das richtige Erfassen dieses Verhältnisses mittels des Instinktes ist in unsern Tagen das Verhalten des unbefangen gebliebenen, gebildeten Laien, dem ja ein weiter Blick in die Jahrhunderte geöffnet ist. Auf der einen Seite spricht er von Malern und Bildhauern, auf der andern von der Baukunst. Dort stellt er die Persönlichkeiten dem Berufe voran, hier nennt er das Allgemeine und nicht die Person. Die Namen großer Maler und Bildhauer sind ihm geläufig; aber kaum ein Architektenname haftet im Gedächtnis. Und wo es doch geschieht, wird damit eine klare Vorstellung nicht verbunden. Phidias und Praxiteles, Raphael und Tizian, Dürer, Holbein, Rubens und Rembrandt, Michelangelo und Donatello: jede Persönlichkeit steht dem Laien als Charakter vor dem geistigen Auge, und die verschiedenen Eigenarten dieser Künstler werden unter-

schieden, wie das Auge im Walde die Linde von der Eiche, die Esche von der Akazie unterscheidet. Die Baukunst aber wird — um im Bilde zu bleiben — mehr wie ein Tannenwald betrachtet, nur als Ganzes, woraus wohl besonders schöne Exemplare hervortreten, das aber weniger durch Varietät und Mannichfaltigkeit der Arten wirkt, als durch eine grandiose Einförmigkeit und starre Monumentalität. In den Werken der Maler und Bildhauer wird ein persönliches Ringen wahrgenommen, der Laie kann darin alle seine Lebensgefühle, seine Leiden und Freuden wiedererkennen. Das Menschliche redet zu ihm; er fühlt Boden der Wirklichkeit, spürt Leidenschaften und nimmt, in der Erfüllung, seine eigene Sehnsucht wahr. Wer den Namen Raphael hört, dem tritt etwas groß Gefälliges vor das innere Auge; wer an Rubens denkt, ist gleich in der Stimmung temperamentvoller Überkraft. Aber Namen wie Bramante, Sansovino, Bernini oder Mansard sind wenig mehr als Klänge, Merkzeichen für Stilideen. Wenn das Straßburger Münster genannt wird, die Peterskirche oder das Versailler Schloß, so bilden sich sogleich spezifische geistige Stimmungen, und man empfindet die in solchen Bauwerken niedergelegten Resümees fast wie etwas Individuelles; werden aber die Namen der Erbauer genannt, so bleiben diese Suggestionen aus. Tritt der Name eines Architekten doch einmal prägnant hervor, so sind besondere Nebenursachen vorhanden. Palladio ist nicht seiner Individualität wegen berühmt geworden, sondern weil er als Vertreter einer Kunstidee, als ein Erneuerer alter Reglen repräsentiert. Sein Name ist ein Schulbegriff. Ähnlich ergeht es Schinkel oder Semper. Vor einigen Jahren konnte den Malern in einem Preisausschreiben die Aufgabe gestellt werden, ein imaginäres Portrait von Jesus zu malen. Ebenso würden

Aufgaben formuliert werden können, Phantasiebildnisse von Tizian, Raphael, Rembrandt usw. zu malen, wenn von diesen Künstlern Portraits nicht überliefert wären, wenn wir von ihrem Aussehen nicht mehr wüßten als etwa von dem Shakespeares. Aber lächerlich würde eine solche Anstrengung der Einbildungskraft werden, wenn psychologisch die Gesichtszüge der Brunelleschi, Alberti, Vasari, Knobelsdorff oder Pöppelmann aus ihren Werken abgeleitet werden sollten. Dort läge eine gewisse Bedeutung doch noch im Spiel der Physiognomik; hier wäre alles eitel Phantasterei.

Ein weiteres Charakteristikum liegt darin, daß der Poet einem Gedichte oder Drama sehr wohl den Titel „Michelangelo“ oder „Rembrandt“ geben kann; entzündet sich seine Begeisterung aber an Werken der Baukunst, so wird er nie den Namen des Erbauers als Titel wählen, sondern den Namen des Gebäudes. Er drückt damit aus, daß ihn dort der Schöpfer als Träger der Kunst interessiert, hier die Schöpfung, das Werk, das seinen Urheber trägt.


IESES ist die eine Seite des Problems. Das Verhältnis des Architekten zur Gemeinschaft wird aber nicht genügend klar, wenn man nur seine Abhängigkeit von idealen und profanen sozialen Bedürfnissen und die daraus resultierende relative Künstlerschaft betrachtet. In demselben Augenblick, wo konstatiert wird, daß der Architekt unter den bildenden Künstlern der geringste ist, muß hinzugefügt werden, daß seine Kunst unter allen Künsten des Raumes die wichtigste ist.

Bilder und Statuen sind der Menschheit nicht unmittelbar notwendig; wohl aber Wohnstätten. Da aber, wie gezeigt wurde, im profansten Bedürfnis schon ein Architekturgedanke leise keimt, so ergibt sich damit eine Art von Allgegenwart latenter Kunstideen. Die Architektur wird, schon um ihrer handwerklichen Unentbehrlichkeit willen, zur Mutter aller Raumkunst. Es mag dem ersten Blick paradox erscheinen, daß sie, bei dieser Lage der Dinge, nicht auch von den stärksten Individualitäten vertreten wird. Das ist aber nur logisch im Sinne einer natürlichen Arbeitsverteilung. Das grundlegend Wichtige, das Absolute, das bestimmend Objektive überläßt die Natur niemals einzelnen Individuen, weil sie es damit den mannichfaltigsten Gefahren aussetzen würde. Ebenso wie Gesetze der Ethik, Religion oder des sozialen Rechtes von Allen für Alle gemacht werden, entstehen auch die Regeln der Baukunst nur durch Anstrengungen der Allgemeinheit. Nur so können dauernde Grundlagen geschaffen werden. Die Baukunst ist nicht die reichste, gedankenschwerste und unmittelbarste unter den Raumkünsten; aber sie ist die objektivste. Darum die dauerndste. In ihrer Betrachtung findet die Bewunderung für die geniale Simplizität der Natur, die das Verwickeltste spielend löst, reiche Nahrung. Die bildende Kraft, ohne die Malerei und Skulptur dauernd nicht existieren könnten, die Mutterkunst alles raumschöpferischen Vermögens, von der die abstraktesten Transfigurationen vorgenommen werden: sie ist unlösbar und unmittelbar dem Profanen, der materiellen Gegenwart vieler Bedürfnisse verknüpft. Zwischen ihr und der Notdurft darf die Nabelschnur nie zerschnitten werden; sie nährt sich immer wieder von den sinnfälligsten Wirklichkeiten. Zu einer Riesenarbeit aber, die zugleich zum

Höchsten und Tiefsten Beziehung sucht, kann die Natur nicht das isolierte Individuum brauchen. Wie der genialste Mensch außer stande wäre, einem Volke ein Recht zu geben, so könnte er niemals auch den ungeheuren Ausgleich zwischen Wirklichkeit und Abstraktion vollziehen, den die Baukunst fordert. Goethe hat oft darauf hingewiesen, daß die ganze Wahrheit nie bei den Einzelnen sein kann, sondern nur bei Allen. In der Baukunst ist aber eine solche „ganze" Wahrheit enthalten. Wie im sozialen Recht alle Gedanken der dramatischen und epischen Poesie, der gesammten Moral und Ethik einer Zeit embryonisch enthalten sind, obgleich es trocken und schematisch erscheint, so stecken in weit höherem Maße in den Abstraktionen der Baukunst latent schon viele Gedanken der Skulptur und Malerei. Darum wird die Architektur zur Basis aller bildenden Phantasie. Eine Kultur freilich, die nur die Baukunst ausbilden und die anderen Raumkünste vernachlässigen würde, müßte starr, kalt und ertötend wirken; aber die Malerei und Skulptur sind andererseits ohne Baukunst dauernd nicht einmal denkbar. Das Verhältnis kehrt sich auf diesem Punkte um, die Natur korrigiert sich selbst. Wenn der Architekt in einer Weise hinter dem Maler zurückstehen muß, so ist doch in anderer Weise die Malerei der Baukunst wieder untertan. Die Malerei bedarf der Räume und Wände, die Skulptur ist halb gelähmt ohne die Arbeitsgelegenheiten, die das Bauwerk ihr bietet. In unsern Tagen mag es scheinen, als könnten diese beiden Künste ohne solche Grundlagen auskommen. Sie leben aber noch, mehr als gemeinhin angenommen wird, von den reichen Architekturtraditionen früherer Zeiten; und sodann zeigt sich neuerdings deutlich auch ein Streben zu allgemeinen Baugedanken, zu modernen

Architekturorganisationen gerade innerhalb der Malerei und Plastik. Was aber irgendwie heute problematisch ist in diesen beiden Künsten, muß eben auf ihr loses und künstliches Verhältnis zur Baukunst zurückgeführt werden.

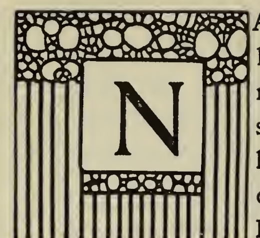
Jeder bildende Künstler bezieht sich in irgend einer Weise auf den Gedanken des Raumes. Alle Werke der Malerei, Skulptur und Architektur sind höchste Formen des allgegenwärtigen Raumsinnes, wie Poesie und Musik solche des Zeitsinnes sind. Das geheime Motiv jedes Bildes, jeder Statue, jedes Bauwerkes ist der Raum. Denn da der Mensch sich aus Raum und Zeit nicht einmal hinausdenken kann und alle Urformen der Empfindung darauf zurückleiten muß, werden Raum und Zeit auch zu den Ausgangspunkten aller künstlerischen Triebe. Und auch zum Endziel. Die Sensationen des Schönen und Häßlichen, alle Gefühle für Komposition und Bewegung sind metaphorisch angewandte Raumempfindungen. Alle Darstellungen des Malers sind Tiefensymbole oder Flächenarabesken; alles Rhythmische ist Raummathematik. Da nun Malerei und Skulptur vom Naturobjekt ausgehen, im Zufälligen also das Raumgesetz aufsuchen und so zwar zur Mannichfaltigkeit gelangen, nie aber auch die naturalistische Gebrochenheit des Gesetzmäßigen überwinden, nie die reine Abstraktion erreichen können, so verlangen beide lebhaft nach der Einordnung in einen allgemeinen, elementaren Raumgedanken. Und ihnen diesen zu schaffen, ist eben die Aufgabe der Baukunst. Je freier und reicher Malerei und Skulptur ihre Melodien erklingen lassen, desto inniger beziehen sie sich auch immer auf die Grundmaßgesetze des Räumlichen, die die Baukunst schafft. Darum sehen die einer schönen Architektur eingefügten

Bildsäulen aus, als seien sie organisch aus dem Gebäude hervorgewachsen; darum erscheinen Fresken und selbst Rahmenbilder in einem wohlgegliederten Raume wie die reichen Varianten eines architektonisch gegebenen Themas. Was in der Baukunst Geometrie ist, wird in Malerei und Skulptur Psychologie; was sich hier in sinnliches Leben kleidet, erscheint dort in der elementaren, starren Abstraktion.

So wird die Baukunst zur Organisatorin. Ihre bedeutungsschwangere Gesetzlichkeit fordert zur vielfachen Tätigkeit auf, aber beschränkt diese dann auch und schafft Ordnung und Einheitlichkeit. Wie das Individuum die Gesellschaft sucht, nicht um darin unterzugehen, sondern um, geschützt und gefördert von der Allgemeinheit, sich individuell frei zu entwickeln, so suchen Malerei und Skulptur die Raumkonventionen der Baukunst.

Naturgemäß überträgt sich aber diese Herrschaft der Baukunst auf ihre Vertreter. Und so bietet sich das merkwürdige Schauspiel, daß der geringere Künstler kraft des Gedankens, dem er dient, über größere Individuen praktisch in vielen Punkten herrscht. Der Architekt ist zugleich ein Anordner und, verglichen mit den Heroen der Kunst, ein subalterner Geist; ist ein Universalist und ein eng Beschränkter. Unter seiner Leitung, nach seinem Plan arbeitet ein Heer von Handwerkern und Künstlern. Einem Staatsbeamten ist er vergleichbar, der Bestimmungsrecht auch über Solche hat, die ihm menschlich und geistig überlegen sind; der seinerseits aber wieder einem höheren abstrakten Staatsgedanken untersteht. Auf ihn kommt es an, ob ihm dieser Staatsgedanke lebendig bleibt oder zum Reglement wird. Die Natur läßt in diesem Verhältnis ihre geistreiche

Gerechtigkeit gewahr werden. Da sie den Architekten a priori zu einem Abhängigen macht, entschädigt sie ihn auf der andern Seite durch Macht; die Maler, die Bildhauer dagegen, denen sie zuerst ein freies Selbstbestimmungsrecht einräumt, zwingt sie letzten Endes wieder zu einer gesunden Unterwerfung unter allgemeine Notwendigkeiten.



NACH alledem leuchtet es ein, daß eine hohe Stufe allgemeinen künstlerischen Vermögens in der Baukunst die vollkommenste Ausbildung des Architekten gewährleistet, und daß die harmonische Ausbildung organisatorischer Fähigkeiten wieder den Einfluß des Baukünstlers erhöhen muß. Eine beherrschende Höhe erreicht die Baukunst aber nur, wenn sie sich sowohl am profanen wie am vergeistigten sozialen Bedürfnis entwickeln kann. Fehlt diese Voraussetzung auch nur zur Hälfte, das heißt: wird der Architekt vom profanen Bedürfnis entweder in den Niederungen der Notdurft allein festgehalten, oder sieht er sich im Besitz überkommener Stilformen, ohne diese auf lebendige Zwecke anwenden zu können, so wird sein organisatorischer Universalismus in einzelnen Bestandteilen auseinanderfallen.

Die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhundertes hat dem Architekten eine Lage geschaffen, wie sie vielleicht noch nie gegeben war. Beide eben genannten Verkümmerungserscheinungen treten zugleich auf. Einerseits ist dem Architekten die Möglichkeit genommen, sich universal zu bilden, weil er im Profanen grausam festgehalten wird; und auf der anderen Seite hält ihn ein totes Stilwissen, ein konventioneller Kult mit den historisch gewordenen Schönheiten von jedem formbildenden Bedürfnis fern. Eine ungeheuer gesteigerte Bautätigkeit hat eingesetzt, und durch äußerste Inanspruchnahme seiner praktischen Fähigkeiten ist der Architekt ein sehr wichtiger Arbeiter in der wirtschaftlichen Entwickelung geworden; zur selben Zeit aber sind auch alle wahrhaft natürlichen Traditionen verloren gegangen, und die unmittelbaren Beziehungen zu

einer organisch gewordenen Kunstidee sind dem Architekten dadurch abgeschnitten worden. Dieser Kontrast, der groteske Erscheinungen schon in Fülle hervorgebracht hat, kennzeichnet die heute so problematische soziale Stellung des Architekten. Umgekehrt weist diese Stellung aber auch charakterisierend auf die wirtschaftliche und soziale Lage zurück. Denn das Allgemeine prägt sich in persönlichen Schicksalen aus; im Subjekt spiegelt sich stets auch das Objekt der Zeit.

Entscheidend für die Entartung des Architektenberufs ist die jähe Vervielfältigung der Bedürfnisse geworden, bedingt durch die Entstehung der Großstadt und der Industrie, durch die nationale und soziale Befreiung der Kräfte und durch die kapitalistisch sich organisierende Weltwirtschaft. Im Laufe weniger Jahrzehnte sind Forderungen der Notdurft an den Architekten herangetreten, die sonst über Jahrhunderte verteilt waren. Es wurden von ihm plötzlich neue Stadtpläne gefordert, die dem Großstadtverkehr angemessen sind; Bebauungspläne, die der ständigen Wohnungsnot Abhilfe schaffen; Stadthäuser, worin nicht mehr eine oder zwei Familien, sondern hundert bequem und gesund wohnen können; Arbeitsgebäude, die den drängenden Ansprüchen der von Tag zu Tag sich mehr komplizierenden Geschäftsidee genug tun können und Monumentalbauten für staatliche Institutionen, die in so viel Monaten herzustellen sind, wie früher Jahre bewilligt wurden. Wo einst von Fall zu Fall das Bedürfnis des Bauherrn befragt und die Ausführung mit diesem sorgsam überlegt wurde, da wirkt nun eine unpersönliche wirtschaftliche Idee auftraggebend. Die Häuser werden reihenweise auf Vorrat gebaut, hastig, als gälte es einen Wettbewerb. Der Architekt ist gezwungen, auch

solchen Bedürfnissen schon passende Bauformen zu finden, die noch nicht einmal klar formuliert werden können. Er kennt sein Publikum nicht, weil dieses sich selbst nicht kennt; er ist nicht ein Diener der Nachfrage, sondern mehr ein spekulativ Anbietender: kurz, er geht mit seiner profanen Arbeit nicht hinter den Forderungen her, sondern irrt ihnen tastend und zweifelnd voraus. So unternimmt er eine Arbeit, der er nicht gewachsen ist. Was Wunder, daß er sich unsicher fühlt und nicht gleich mit einfacher Logik das Angemessene tun kann, daß er nicht die Formen der Notwendigkeit findet, woraus sich Kunstbildungen lebendig zu entwickeln vermögen! Wenn seine Kraft dann in allen künstlerischen Fragen versagt, befragt er die Vergangenheit um Rat über Dinge, wofür keine Vergangenheit Rat zu geben vermag. So verliert er den Rest von künstlerischer Disziplin und erscheint nur als ein willenloses Werkzeug vager Gemeinschaftsinstinkte, wo er ein bewußter Diener der Bedürfnisse, ein Organisator sein sollte.

Es ist bereits gesagt worden, daß die Begabung des Architekten eine Vereinigung verschiedener Fähigkeiten ist und daß sein Talent um so stärker erscheint, je vollkommener die Teile zur Einheit werden. Zu einer Einheit, worin sich der Unternehmer, der Gelehrte, der Handwerker, der Beamte und Künstler zusammenfinden und so die organisatorische Kraft bilden, die zugleich dem materiellen Bedürfnis und der abstraktesten Kunstidee dienen kann. Eine Zeit wie die unsere erweist nun aber ihren zersetzenden Einfluß damit, daß sie diesen notwendigen kunstvollen Universalismus zerstört und die verschiedenen Kräfte auf einzelne Subjekte verteilt. Eine solche Partikularisierung und Arbeitsteilung eines von der Kultur, d. h. von der

Natur, unteilbar Gedachten findet in allen Zeiten überstürzter Neubildungen oder schneller Zersetzung statt. Im Taumel des Werdens und Untergehens ist zum Universalismus nicht Ruhe und Gelegenheit. Der große Einheitsgedanke wird in Teilen gelebt. Das stärkste Individuum könnte den unnatürlich gesteigerten oder verzerrten Ansprüchen in harmonischer Weise nicht genug tun; darum wendet sich Jeder einem separierten Arbeitsgebiete zu. Die Folge in unseren Tagen ist, daß der Architekt nicht mehr ein Unternehmer, Handwerker, Gelehrter, Beamter und Künstler zugleich ist, sondern immer nur eines davon. Auch das wäre nicht ohne weiteres verderblich, wenn diese Arbeitsteilung einer Oberleitung unterstände, einem herrschenden Gesetze. Da dies aber nicht der Fall ist und es der Lage der Dinge nach nicht sein kann, ist vollständige Anarchie eingetreten. Jede Teilkraft hat getan, als hätte sie allein Daseinsrecht. Aus wirtschaftlichem Egoismus oder aus falsch verstandener Idealität ist das Partielle allerorten übersteigert worden, und wir sehen uns darum von Übertriebenheiten jeder Art umgeben. Hier erblicken wir den Architekten als einen kapitalistisch entarteten Unternehmer, dort als einen trockenen Wissenschaftler; er tritt uns als ein dem Handwerk Entfremdeter entgegen oder als ein pedantischer Bureaukrat. Im besten Falle als der Schatten nur eines Universalisten und Organisators. Und immer bilden die Isolierten miteinander auch Gruppen und Kasten, die sich schroff nach außen abschließen. Wo es früher nur Meister, Gesellen und Lehrlinge gab, wo die Tüchtigkeit ausschlaggebend war, da gibt es heute Karrieren: die höhere und die subalterne. Mitglieder desselben Berufs reichen sich um keinen Preis die Hand und sind weiter voneinander entfernt als Männer

mit ganz verschiedenen Interessenkreisen, die aber gesellschaftlich gleich stehen. Auch diese Unordnung im Berufsgefühl spiegelt deutlich die soziale Unordnung der Zeit wider. Eine Betrachtung darüber weist darum erklärend auch auf soziale Zustände.

Der Unternehmer

UNTER normalen Verhältnissen beschränkt sich die kommerzielle Unternehmerarbeit des Architekten darauf, daß er Verträge mit den Lieferanten und Handwerkern schließt, das Material und die gelieferte Arbeit prüft und alle Rechnungen visiert. Als Materialk äuferund Arbeitsleiter muß er die Bedingungen des Marktes genau kennen und günstige Konjunkturen zu nützen wissen. Er ist dem Bauherrn verantwortlich, aber nicht unmittelbar am Verlust und Gewinn beteiligt; er kann sich auf legalem Wege nicht bereichern, weil er als Äquivalent eine bestimmte, voraus vereinbarte Summe empfängt. Er ist der Beauftragte des Bauherrn.

Dieses gesunde Verhältnis von Bauherrn und Baumeister hat sich in unserer Zeit aber entscheidend geändert, weil der Typus der Bauherrn sich verändert. Der Besitzer, der sich auf eigenem Grundstück ein Haus zu eigenem Gebrauch bauen läßt, gehört heute zu den Seltenheiten. An seine Stelle tritt in der Großstadt der Spekulant, der Geschäftsgebäude oder Wohnhäuser auf Vorrat bauen läßt, im Vertrauen auf die Nachfrage. Diese unpersönliche, mit den Konjunkturen des Wirtschaftslebens schwankende Nachfrage

ist jetzt der Bauherr geworden, und ihr muß sich der Architekt wohl oder übel anvertrauen. Er tut es, indem er einem dem Beruf fernstehenden Unternehmer seine Dienste leiht, oder indem er selbst zum Spekulanten wird. Das heißt: er hilft entweder irgend einem Kapitalisten Häuser auf Vorrat bauen oder er tut dieses selbst, wenn er genügend Kapital sein eigen nennt. In beiden Fällen ist das Kapital, das zur Spekulation verführt, das Ausschlaggebende. Es zwingt den Architekten, der auf eigene Gefahr baut, in die mannichfaltigsten Sorgen des Grundstückkaufs, der Beschaffung von Baugeldern, des Hypothekenverkehrs hinein, so daß er sich kaum noch ein Baumeister nennen darf; oder ihn nötigt die Abhängigkeit vom kaufmännischen Unternehmer, jede höhere Gestaltungsidee aufzugeben, weil dem spekulierenden Kapitalisten nicht daran liegt, wirkliche allgemeine Bedürfnisse zu erkunden und diesen Befriedigung zu schaffen, sondern weil er nach dem unmittelbaren Nutzen allein fragt, der in Geld auszudrücken ist. Vor der Notwendigkeit, das Anlagekapital möglichst sicher und möglichst hoch zu verzinsen, vor dem schwankenden Willen der Nachfrage muß jede ideale, ja jede konsequente Berufsauffassung zurücktreten. Der wahre Bauherr ist auch nur selten ein Einzelner; meistens ist es eine Bank, der der Baugrund gehört und die die Baugelder gibt. Der nominelle Bauherr dagegen, wenn der Architekt es nicht selber, als ein von den Banken Abhängiger wird, ist ein Zwischenunternehmer. Ein Maurermeister etwa, ein früherer Zimmerpolier oder gar ein spekulativ begabter Gärtner oder Kellner. Von diesen ist der beauftragte Architekt abhängig, ihr Wille ist ihm Gesetz. Dieser Wille aber richtet sich nach den Äußerungen der Nachfrage, nach dem Belieben des Kunden.

Das heißt in den meisten Fällen: des Mieters. Und dessen Forderung berührt sich immer nur ungefähr mit den wirklichen und allgemeinen Bedürfnissen, mit diesen Voraussetzungen charaktervoller Profanbaukunst. Der Wille zum allgemein Notwendigen wird freilich von eben diesen Kunden, diesen Mietern vertreten; daneben werden von ihnen aber auch die törichten Modelaunen und unkultivierten Sonderwünsche vertreten. Und der Architekt, muß um seiner Existenz willen, allen diesen Instinkten, den sachlichen und vor allen den unsachlichen, den unbewußt zweckmäßigen und noch mehr den bewußt modischen nachgeben. Nein, er muß vielmehr diesen vagen Instinkten noch vorauseilen und ihnen Befriedigung suchen, bevor sie noch formuliert worden sind und damit das Geschäftsprinzip jeder Spekulation befolgen oder sich ihm doch fügen lernen. In solcher Tätigkeit verliert er notwendig den letzten Rest von Standesgefühl und Berufstüchtigkeit. Sehr oft wird er, als Werkzeug des Kapitals, zu Schwindeleien mißbraucht; und nicht selten muß er teilnehmen an der kapitalistischen Erdrosselung der Bauhandwerker, denen er doch Vertreter, Führer und Anwalt sein soll. Was in seinen Gebäuden an entwicklungsfähigen Gedanken enthalten ist, entsteht wie von selbst, auf Grund eben jener allgemeinen Bedürfnisinstinkte; aber es fehlt dem Architekten dann Gelegenheit, es bewußt zu vervollkommnen. Seine Hauptaufgabe besteht nicht darin, charakervolle Heimstätten zu bauen, sondern Massenquartiere zu fabrizieren, nach denselben Prinzipien, wonach der Kunstindustrielle wohlfeile Marktware für Proletarier herrichtet. Mit Bewußtsein dient er nie den wirklichen, fortschreitenden, sondern nur den eingebildeten, wechselnden Bedürfnissen.

Seine Grundrisse sind Rechenexempel. Die gegebenen

Größen darin sind der Bodenpreis, die Baukosten, die polizeilichen Vorschriften der Baubeschränkung und Hygiene und die Forderungen der Kunden. Es gilt zu kalkulieren, wie auf Grund solcher Voraussetzungen der denkbar größte Zins, der höchste Mietspreis herausgewirtschaftet werden kann. Diesen Berechnungen muß sich jede billige Rücksicht auf Kultur des Wohnens beugen, soweit die Polizei es gestattet und der Kunde es sich gefallen läßt. Es kollidieren immer zwei Tendenzen. Zu dem Hilfsmittel der Augentäuschung durch einen unsinnigen Aufwand von Gipsstuck wird gegriffen, weil der Kunde notwendig über die Unvollkommenheiten des Spekulationsgebildes hinweggetäuscht werden muß. —

Selbst unter den schwierigen Übergangsverhältnissen der Gegenwart ließe sich aber eine reinere architektonische Form für Profanbauten schaffen, wenn das allgemeine Bedürfnis nicht mit sich selbst im Streit läge, wenn die Nachfrage bewußt auf allen Tand verzichtete und, da sie nun einmal der Bauherr ist, auch wollend dessen Rechte und Pflichten übernähme. Was die Architektur heute braucht, ist eben dieser wollende Bauherr; er allein kann den Architekten einer reineren Berufsauffassung zurückgeben. Den einzigen Weg aus dem Labyrinth des Verkehrten und der Entartung kann ein prägnanter sozialer Wille weisen, der über das Kapital Macht gewinnt und selbst Bauherr und Bodenspekulant wird, weil er die alles regelnde Nachfrage in Person ist. Auf diese Möglichkeit darf hingewiesen werden, weil solch ein allgemeiner Wille latent in der Tat vorhanden ist, weil er heimlich schon seine formbildende Kraft erweist. Als Beispiel mag die Entwickelung des Mietshauses in der Großstadt dienen.

Ein Gang durch die Straßen, vor allem durch die neuen Stadtteile beweist dem aufmerksamen Beobachter, daß die Unternehmer zwar das Bestreben haben, ihre Fassaden von denen der Konkurrenten recht auffällig durch eine besondere Art der Stuckverzierung zu unterscheiden, daß aber unter dieser willkürlichen Schmuckschicht überall eine fast vollkommene Uniformität herrscht. Sie ergibt sich aus dem bei gleichen Bedingungen auch zu gleichen Resultaten führenden Rechenexempel der Raumausnutzung und aus den uniformierenden Tendenzen der Nachfrage. Die Miether wünschen am neuen Hause zwar nicht dieselben Fassaden zu finden, wie am eben verlassenen, wohl aber denselben Grundriß, dem sie sich angepaßt haben. Sie ziehen nicht um, weil sie andere Raumverteilung wünschen, sondern aus irgendwelchen zufällig gegebenen Bedingungen. Infolgedessen herrscht in jeder Großstadt für alle Wohnungen gleichen Mietspreises eine fast vollkommene Uniformität des Grundrisses. (Die wenigen Mietshäuser, die von dem uniformierenden Prinzip bewußt abgehen, kommen nicht in Frage, weil es sich bei einer umfassenden sozialen Aufgabe nicht um das Besondere handeln kann, sondern nur um das Allgemeine.) Diese Gleichheit des Grundrisses muß nun aber notwendig auf den Aufriß wirken. Deutlich sichtbar wird solche Wirkung heute freilich nur, solange die Fassaden im Rohbau, im Gerippe dastehen. Dann aber sieht ein ganzes Stadtteilviertel, das Werk vieler Bauunternehmer, oft aus, als wäre es von einem einzigen Architekten gebaut. Unterschiede kommen ins uniforme Architekturbild erst, wenn der besondere Gipsschmuck, wenn die willkürlichen Dächer und Türme angebracht werden.

In der ungewollten, ganz rationalistisch entstandenen

Uniformität drückt sich nun ein noch unbewußter sozialer Wille, ein allgemeines Bedürfnis aus. Wäre dieses stark und reif genug, um bewußt Forderungen zu stellen und das wie zufällig Entstandene zum Prinzip, zum System zu erheben, so müßten bedeutende und charaktervolle Architekturformen, worauf der Kunstsinn einst fußen könnte, die Folge sein. Die Entwicklung würde dann wahrscheinlich so erfolgen, daß die nebeneinander liegenden, im Gerippe uniformen Reihenhäuser zu Gruppen, zu Blocks zusammengefasst werden. Diese architektonische Zusammenfassung würde nicht aus ästhetischen Gründen stattfinden, sondern aus wirstchaftlichen. Wird nämlich an Stelle des schmalen tiefen Rechtecks, worauf der Unternehmer heute sein einzelnes Etagenhaus mit engen Höfen und Hinterhäusern baut, der große Raum zwischen vier Straßen als Bauplatz angenommen, so kann viel rationeller disponiert werden. Einrichtungen, die jetzt in jedem einzelnen Hause vorhanden sein müssen, könnten praktischer und besser für alle Bewohner des Häuserblocks angelegt werden. An Stelle der vielen kleinen Höfe könnte ein einziger großer Gartenhof treten. Gemeinsame Turn- und Spielhallen für die Kinder, Lesezimmer, Reinigungsräume und selbst gemeinsame Küchen wären keine Utopie. Jeder Häuserblock würde zur Wohnstätte einer kleinen Gemeinde werden, die sich von dem sehr modernen Trieb zu genossenschaftlichem Zusammenschluß praktisch organisiert sähe. Was an Raum in den einzelnen Wohnungen gewonnen wird, käme einer Verbesseung des Grundrisses zugute. Wichtige Wohnräume könnten von der breiten Straße fort und an den großen Gartenhof gelegt werden, eine Umgestaltung, die auf den Grundriß und weiterhin auf die Fassadenbildung notwendig einwirken

müßte. An Stelle der dreißig bis vierzig Häuser, die jetzt einen Baublock bilden, träte das eine kolossale Genossenschaftshaus, worin die Not des Wohnens in der Großstadt, soweit es geht, zur Tugend gemacht wird. Solche Perspektive ist nicht willkürliche Konstruktion, sondern nur die Konsequenz Dessen, was in den Bildungen unserer Tage schon angedeutet ist. In England und Amerika hat sich dieser Gedanke bereits praktisch auszuformen begonnen, und auch in Deutschland können die Gruppenhäuser für Beamte und Arbeiter als ein Anfang gelten. Auch Forderungen nach Mietergenossenschaften sind theoretisch bereits aufgestellt worden, und wenn ganz überzeugende Beispiele noch fehlen, so liegt die Ursache vor allem in der Schwierigkeit der Organisation.

Eine Vereinigung von Mietern, die in ihrer Gemeinsamkeit zum Bauherrn werden, zum Vertreter des sozialen Willens der Allgemeinheit tut not. Sobald sich eine Anzahl von Mietsparteien über ihre Bedürfnisse einigen und sich auf Jahre hinaus zum Mieten verpflichten, werden sich auch Kapitalisten und Unternehmer finden, die ihren Wünschen Rechnung tragen. Und sehr bald auch Architekten, die solchen Bedürfnissen die würdige architektonische Form suchen, die zufällige Uniformität des Rohbaues bewußt zur Monumentalität erheben, durch Verzicht auf jede Schmucklüge eine edle Einfachheit herstellen und an der Hand der notwendigen Konstruktion Kunstformen zu schaffen streben.*) Denn nach solchen spontanen Äußerungen eines Bauherrnwillens sehnt sich ja der Architekt: durch sie wird er

*) Das in diesem Zusammenhang nur Angedeutete habe ich in meinem Buch „Moderne Baukunst" näher ausgeführt.

erst fähig, die schöne, oder doch die charaktervolle Bauform zu schaffen. Der Phantasievolle mag sich, im Gegensatz zu den Gräueln der heutigen Zustände, selbst das Straßenbild vorstellen, das aus solchen Voraussetzungen sozialer Natur entstehen könnte, entstehen müßte. An Stelle des bunten Vielerlei würden große, architektonisch zusammengefaßte Massen treten, Einheiten, die dem Blick zu Ruhepunkten werden. Und der Architekt würde seiner Bestimmung zurückgegeben sein. Es ist nicht seine Aufgabe, Bodenspekulant oder ein Knecht des Bauunternehmers zu sein. Was er braucht, ist ein charaktervoller Bauherr, sei dieser nun ein Einzelner oder eine Genossenschaft. Er wird die Würdelosigkeit des modernen Unternehmertums nicht überwinden, bevor er den wollenden Auftraggeber nicht wiederfindet. Wenn heute der einzelne Bauherr ausstirbt, ist nicht gesagt, daß der Architekt an seine Stelle treten und nun selbst Bauherr werden muß. So gerät er nur mit sich in Konflikt und verkoppelt zwei Tätigkeiten, die stets getrennt bleiben müssen. Für ihn muß das Bedürfnis Objekt bleiben, es darf sein begehrliches Subjekt nicht berühren.

Die kurze Hindeutung auf Möglichkeiten der Entwicklung ist in dieser Verbindung nicht gescheut worden, weil gerade das Kräftespiel auf den Gebieten, die noch ganz dem Unternehmer gehören, besonders lehrreich ist. Die Art, wie sich in der großstädtischen Mietshausarchitektur aus der ärgsten Formlosigkeit eine Form entwickeln will, der es nicht an Größe und Würde gebricht, ist charakteristisch auch für viele andere Gebiete der Profanarchitektur. Ähnliches ist z. B. in der Geschäftshausarchitektur wahrzunehmen. Es wird freilich noch manches Jahrzehntes bedürfen, bevor der instinktiv organisierende soziale Wille sich selbst

kennen lernt. Die Voraussetzungen dazu liegen auf Gebieten, die hier nicht einmal berührt werden können. Viel Zeit wird darum auch noch vergehen, ehe der Architekt sich aus dem Konkurrenzkampfe des Unternehmertums zu seinem Beruf zurückretten kann. Erst wenn dieses geschehen ist, wird er aber wieder ein Kulturarbeiter heißen können, wo er heute, in der Angst der Erwerbssucht, in dem kapitalistischen Kampfe um seine armselige Existenz zu einem der schlimmsten Kulturverderber wird. Kann die Unkunst des Malers, des Bildhauers bis zu gewissen Graden ignoriert werden, so müssen die Berufsgemeinheiten des Bauunternehmers von Jedermann ertragen werden, weil sie als unausweichliche Realitäten straßauf und straßab vor dem Auge dastehen. Doch bleibt es zu bedenken, daß der zum Unternehmer gewordene Architekt an diesen kolossalischen Nichtigkeiten nur zum Teil schuldig ist; als Mitschuldigen findet jeder Betrachter sich selbst und die Gemeinschaft, der er angehört. Die Nachfrage: das ist Jedermann. Der Architekt ist auch in diesem Falle wieder der Diener des Gesamtheitsbedürfnisses. Und wie der Herr, so der Diener.

Der Gelehrte

DAS GEGENSPIEL dieser korrumpierenden Widerstandslosigkeit dem Unternehmertum gegenüber ist eine exklusive Hingabe an die Wissenschaft. Den Praktikern der Erwerbsgier steht der Dünkel theoretischen Wissens gegenüber. Ein Stück Gelehrter war der Architekt ja von je und er muß es sein; denn die Baukunst steht von allen

Künsten der rationellen Mathematik am nächsten, der Architekt ist ebensosehr Konstrukteur wie Künstler. In den großen Epochen der Vergangenheit sind aber Künstler und Konstrukteur stets so sehr eins gewesen, daß es nie zu sagen ist, wer von beiden die mathematischen Gedanken und wer die ästhetischen Gefühle gehabt hat. Als Schulbeispiel wird oft der Vorgang angeführt, wie Michelangelo beim Bau der Kuppel für die Peterskirche allein seinen ästhetischen Empfindungen, seinem Instinkt gefolgt ist und wie er dabei zu Resultaten gekommen ist, die eine nachträgliche Berechnung als wissenschaftlich korrekt erkannt hat. Er trug das mathematische Gesetz als Anschauungswert in sich; und so war es bei allen Baukünstlern, die jemals Bedeutendes geleistet haben. Sie alle waren zwar als Künstler Gelehrte, aber ebensosehr auch als Gelehrte Künstler.

Von ihnen unterscheidet sich der moderne Architekt durchaus. Als er die universalen und organisatorischen Fähigkeiten verlor, als die Teile seiner Begabung auseinanderfielen, mußten ihm die Teile zuerst entgleiten, worüber Verstand und Empirie keine Gewalt haben: die lebendigen Kunstgefühle. Ihm blieb dagegen alles Lernbare, alles Wissenschaftliche. Erfand der Baumeister der Gotik, der Renaissance das monumental Schöne mittels des anschauenden Raumgefühls, der leidenschaftlich nachtastenden Kausalempfindung und verschmolz es sich ihm untrennbar mit dem konstruktiv Richtigen, so sucht der wissenschaftlich rechnende und beweisende Verstand heute dasselbe Resultat auf kaltem Wege hervorzubringen. Das architektonisch Große kann aber so nicht entstehen; es gelingt nur, wenn die Rechnung im Individuum Leben gewinnt, wenn das Mathematische als Lust- und Kraftempfindung auftritt.

Die sich häufenden Ansprüche praktischer Natur, die vom Architekten ein schnelles Arbeiten und die Beherrschung der Quantitäten fordern, haben aus dem Baukünstler einen Techniker gemacht. Es kommt heute nicht so sehr darauf an, schöne Gebilde für reife Bedürfnisse zu schaffen, als sehr schnell stabile und umfangreiche Gebäude zu errichten, worin einige hundert Menschen wohnen, arbeiten oder sich vergnügen können. Keinem bestimmten Konstruktionsprinzip wird der Vorzug gegeben; die kombiniertesten Verfahren sind erlaubt, wenn nur das praktische Ziel erreicht wird. Es werden alle bekannten Gesetze und Regeln der Graphostatik angewandt, wie sie gerade nützen können. Das geschieht so gründlich und emsig, die Wissenschaft stellt sich so hingebend in den Dienst rationeller Baugedanken, daß die materiellen Erfolge zum Teil bewunderungswürdig genannt werden müssen. Neue Materialien, wie das Eisen oder die Betonmasse, sind aufs äußerste ausgenutzt worden. Man hat gelernt, Aufgaben des Tief- oder Hochbaues in wenigen Monaten oder Jahren auszuführen, woran früher ganze Geschlechter arbeiteten, ja, die nicht einmal vorstellbar waren. Daß unser Jahrhundert das der Empirie ist, hat kaum ein Beruf so deutlich gemacht, wie der des Architekten. Das technische Prinzip ist allmächtig geworden.

Es wurde gezeigt, daß das Künstlerische in der Architektur auf Konvention, auf die Formen bildende Arbeit vieler Generationen angewiesen ist. Ein solches lebendiges Zusammenarbeiten der Allgemeinheit ist den Lebenden unbekannt geworden. Die Linie der künstlerischen Entwicklung bricht in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ab; das heißt: die formbildenden Kräfte versiegten in dem Augenblick, als eine Uberfülle neuer An-

sprüche auf die Baukunst einstürmten. Ansprüche, denen die bekannten Regeln und gültigen Traditionen nicht Genüge tun konnten und die doch auch nicht reif und eindeutig klar genug waren, um aus sich selbst das charaktervoll Neue hervorzubringen. In dieser Wirrnis, wo die Reste lebendiger Überlieferung verloren gingen, hat die Wissenschaft zu helfen gesucht. Verwöhnt durch ihre Erfolge in der Technik, hat sie es unternommen, das Wissen um die alte Kunst für bildende Kunstkraft auszugeben. Da dem Modernen durch die Verkehrserleichterungen alles Fremde erreichbar geworden ist, da die neuen Reproduktionsmittel das Fernste und Älteste zum Gemeingut Aller machen, lag der repräsentationslüsternen Bildungswut, dem demokratischen Kunstjünger plötzlich ein unermeßliches Material zur Auswahl vor. Dieses historischen Materials hat sich die Kunstwissenschaft so vollständig bemächtigt, daß in den letzten Jahrzehnten eine fast lückenlose Rekapitulation aller geschichtlichen Stile vorgenommen werden konnte. Die Merkmale der Stilformen wurden wissenschaftlich untersucht, die Charakterzüge normiert, die Maße und Verhältnisse festgelegt und dem Unterricht ausgeliefert, und wer am besten in dieser Weise wissenschaftlich denken konnte, galt, gilt noch heute als der beste Architekt. Einerseits wurde der Baukünstler zum Techniker und Ingenieur, andererseits zum Archäologen. Er lernte gewaltige Gebäudekomplexe sicher konstruieren; und er lernte die Fassaden dann reich verzieren mit allem, was der Menschengeist je an Architekturformen erfunden hat. Die große lebendige Schönheitsform aus der realen, zweckvollen Konstruktionsform herzuleiten: das freilich vermag er nicht mehr. Als der Architekt sich zum Herrn aller toten Schönheit machte, wollte ihm nicht

das kleinste lebendige Ornament mehr gelingen. Ein sehr gelehrter Herr! Vornehm in seiner Wissenschaftlichkeit, ein Professor der architektonisch angewanden Ästhetik, ein Geheimrat der Stilwissenschaft! Zuweilen eint sich diesem Wissen hellerer Wirklichkeitssinn und kluge Selbständigkeit. Dann entsteht feinsinniger Eklektizismus, der mit kritischem Geschmack aus dem Reichtum vieler Jahrhunderte Einzelnes wählt und durch die Originalität der Wahl ein Neues zu schaffen scheint. Aber auch das ist nur ein Schein, der dem Blick nicht standhält. Dabei fühlen sich die Gelehrten, verführt durch ihren Umgang mit alter Kunst, als die Verweser des Schönen, Wahren und Guten; und da sie die staatlich bestallten Anwälte der Kunstbildung sind, ist ihnen großer Einfluß gegeben. Sie bauen Börsen als antike Tempel, Verwaltungsgebäude als barocke Königsschlösser, protestantische Predigthallen als katholische Dome und Mietshäuser als italienische Paläste. Immer „rein" im Stil, gut kopierend und genau übertragend, wissenschaftlich richtig und insofern unanfechtbar. Aber ihre Gebilde sind tot, wie Papierblumen. Es werden Triumphe gefeiert in Rekonstruktionen und Restaurierungen; Triumphe, die die ganze Armseligkeit unserer Zeit dartun. Einer Zeit, die nach anderer Richtung doch so unternehmend ist.

Das Übel wäre nicht so groß, wenn es bei der professoralen Stilwissenschaft sein Bewenden hätte. Aber wie die bewunderungswürdig vervollkommnete Technik benutzt und mißbraucht worden ist vom Raubbau treibenden Unternehmer, so sind auch die Ergebnisse der Stilwissenschaft dem Spekulanten ausgeliefert worden. Mit unerhörter Brutalität hat dieser sie genutzt. Die Gipsornamente, deren tolle Überfülle heute das Straßenbild jeder Großstadt schän-

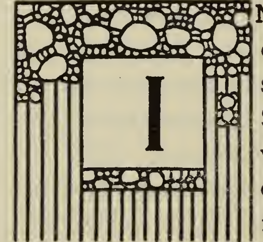
det, sind die volkswirthschaftlichen Früchte der akademischen Stilwissenschaft. Dieser ornamentale Hexensabbat, der wie das Werk Wahnwitziger anmutet, weist auf die wissenschaftliche Maulwurfsarbeit der Exklusiven anklagend zurück.

Aber auch hier wieder liegt, im unerhörten Mißbrauch verborgen, eine entwickelungsfähige Idee. Wenn in der lebendigen Schönheit Mathematik und konstruktive Notwendigkeit ist, so muß auch in der errechenbaren Konstruktion der Keim einer Schönheit liegen. Wie aus technischen Entdeckungen die historischen Stile in all ihrer repräsentativen Herrlichkeit entstanden sind, so hat die Technik in unserer Zeit Gerippe geschaffen, die Gedanken schöner Form latent enthalten. Latent! Daß die konsequente Betonung des modernen Eisengerüstes, die kalte logische Arbeit des Ingenieurs nicht fertige Kunstformen schaffen kann, hat die Erfahrung weniger Jahrzehnte bereits erwiesen, wenn auch Stimmen laut werden, die die rohen Primitivitäten der Eisentechnik vor den akademischen Künstlichkeiten preisen. In den kolossalischen Bildungen der Techniker werden aber Urideen sichtbar, die der Entwickelung möglich sind und sicher, sei es mittelbar oder unmittelbar, auf die zukünftige Baukunst Einfluß gewinnen werden. Die starken Impressionen, die von Eisenbrücken, Hafendämmen, Speichergebäuden, Bahnhofshallen und Warenhausbauten ausgehen, weisen auf noch unentwickelte Stilgedanken. Ein Wenn ist freilich Voraussetzung. Wie für die Entwickelung einer charaktervollen Mietshausarchitektur die Konsolidierung und Organisation des allgemeinen Bedürfnisses Voraussetzung ist, so kann die im Technischen enthaltene Stilidee nur entwickelt werden, wenn sie in den

Dienst geistiger Gemeinschaftsbedürfnisse tritt. Erst wenn Forderungen laut werden, denen ähnlich, die der romanischen Kirche, dem antiken Tempel Grundriß und Aufriß bestimmten, erst wenn religiös-soziale Ideen großer Art einzukleiden sind, kann das noch Embryonische sich gestaltenreich entfalten.

Erst dann auch kann der Techniker, der Wissenschaftler wieder eins werden mit dem Künstler. Große Dinge sind heute dem Architekten anvertraut; aber er ist kleiner als seine Aufgaben. Neben dem Zeichentisch des Mathematikers, des Ingenieurs steht ein großer Zeitgedanke; aber der emsig Arbeitende, tief über seine Berechnungen Gebeugte sieht ihn nicht. Ihm ist die Technik Selbstzweck. Nun ist die Technik gewiß etwas Großes, etwas Notwendiges; dem Architekten aber darf sie nicht die Phantasie vergewaltigen, sondern muß sich seinem universalen Streben als ein Grundlegendes anbieten. Er darf das Mathematische seines Berufes nicht als Wissender im Hirn haben, sondern muß es als Musik und Lebensgefühl im Herzen, im gestaltungsfrohen Temperament tragen.

Der Beamte



IN FRÜHEREN Zeiten war der Architekt etwas wie Beamter ohne Mandat. Er stand zwar nicht fest im Dienst einer Stadtgemeinde oder Staatsregierung; aber während er beschäftigt war, eine Kirche, ein Rathaus oder einen Palast zu bauen, fühlte er sich doch berufen, über die erprobte und geheiligte Konvention zu wachen. Schon darum, weil er ganz auf diese Konvention angewiesen war. Zu

einer beamtenartigen Auffassung seiner Tätigkeit führte den Architekten von je auch die große Verantwortung. Von seiner Gewissenhaftigkeit hängt die Stabilität der Gebäude, die Sicherheit vieler Menschen ab.

Solange der Architekt nun einer zünftlerisch organisierten Standesehre unterworfen war und im unmittelbaren Verkehr mit dem Bauherrn stets an seine Pflichten erinnert wurde, genügte die Berufung auf seine Gewissenhaftigkeit, um ihn wirklich gewissenhaft zu machen. Als er aber zum Unternehmer wurde und straßenweis Häuser auf Vorrat zu bauen begann, bedurfte sein erwerbsgieriger Leichtsinn einer Kontrolle. Es wurden Kontrollbeamte nötig. Damit sich die Verwaltungsbehörden aber auf ihre Kontrolleure verlassen können, müssen diese Fachleute sein und zugleich eidlich verpflichtete Beamte. Aus dieser Einsetzung des Baubeamten zu Kontrollzwecken ergab sich dann aber sofort eine Konsequenz, die unmittelbar nicht beabsichtigt worden war. Wo nämlich eine Staatsregierung, eine Stadtverwaltung für eigenen Bedarf Gebäude zu bauen hatte, übertrugen sie diese lukrativen Aufträge lieber den ihnen verpflichteten Beamten als irgendwelchen Privatarchitekten. So konnten sie von vornherein sicher sein, gewissenhaft und sachgemäß bedient zu werden. Ein weiterer Schritt war, daß die Regierungen, als die Zahl der Kontrollbeamten bei dem großen Bedarf an Verwaltungsgebäuden und bei der anwachsenden Bautätigkeit nicht ausreichte, systematisch ein Geschlecht von Baubeamten heranzüchtete und zu diesem Zwecke Schulen gründete. Der Mangel an Einsicht und Entschlußkraft bei den Bestimmenden kam hinzu, um den bequemsten Weg, die Nachfrage zu decken, allgemein zu machen. In früheren Zeiten war der Auftraggeber meistens ein Fürst, ein Erz-

bischof oder ein Bürgermeister mit großer Machtbefugnis. Diese übernahmen gern die Verantwortung für ihren frei gewählten Architekten. Die Kommissionen, die in unserem demokratischen Zeitalter an Stelle eines Einzelnen getreten sind, mögen solche Verantwortung nicht tragen, und halten sich darum ängstlich an die staatlich ausgebildeten, geprüften und betitelten Beamten. Dadurch wird deren Einfluß noch bedeutend vermehrt. Aus dem Kontrolleur wird ein angesehener Produzent, der Inhaber eines Monopols.

Natürlich muß solche Stellung eines Regierungsbeamten, dem die wertvollsten Aufträge — die Monumentalbauten — zufallen, als ein Vorrecht erscheinen. Vorrechte aber können nur von relativ Wenigen errungen werden. Darum muß der Weg dahin erschwert werden durch Bedingungen, die den Regierenden Garantien bieten, daß gerade die Eigenschaften in dem Bewerber ausgebildet werden, die für den besonderen Zweck wünschenswert erscheinen: Beamteneigenschaften. Die zu den Weihen Gelangten haben dann aber auch allen Grund, sich für Privilegierte zu halten. Ganz konsequent führt diese Bureaukratisierung zu einer Kastensonderung, zu einer Unterscheidung des „höheren Baufaches" vom subalternen Metier. Und damit wird dann die Zersetzung jener Einheit, die architektonische Begabung heißt, zum Prinzip erhoben.

In der Tat liegt dem Studium der Baukunst im Sinne der Beamtenlaufbahn heute nicht mehr der Entschluß zugrunde, eine Kunst zu üben, sondern der, sicher Karriere zu machen. Die Bedingungen, die den Zutritt allein ermöglichen, lassen den Gedanken an künstlerisches und universales Schaffen gar nicht aufkommen. Es wird das Abiturium gefordert, und jeder Titel fast muß durch ein

Examen erworben werden. Durch ein Examen über Dinge natürlich, die sich abfragen lassen, also über Verwaltungsdienst, Technik und Wissenschaft. Das Moment des Künstlerischen muß zurücktreten. Geltung hat nur das Meßbare, Nachweisbare. Alles, was der Sprachgebrauch heute im tadelnden Sinne akademisch nennt, ist im wesentlichen ein Werk der Baubeamten, die naturgemäß Vertreter der oben geschilderten Stilwissenschaft sein müssen. Als Äquivalent für den Mangel einer wahrhaft praktisch künstlerischen Erziehung, wie sie in alter Zeit dem Lehrling erteilt wurde, wird dem Anwärter ein Beamtenprestige geboten. Darum entscheidet in unserer Zeit, wo die sichere Karriere dem schweren Daseinsringen um unsichere Ziele allgemein vorgezogen wird, nicht mehr die Begabung über die Berufswahl des Baubeamten, sondern die kalte Berechnung der Möglichkeiten. Der Weg läßt sich für den normalen Intellekt genau vorherbestimmen. Das Abiturium, der Regierungsbauführer, Regierungsbaumeister, der Baurat. Die Titel und Würden können dem Knaben im Lebensprogramm, das heute schon bei der Konfirmation fix und fertig gemacht wird, vorgemerkt werden; um zu ihnen zu gelangen ist nicht Talent und faustisches Streben nötig, sondern emsige Korrektheit und Sitzfleisch. Eine Folge dieser Organisation ist, daß die relativ Wenigen, die durch die enge, nur den Bemittelten offene Pforte des Abituriums in das „höhere Baufach“ geschlüpft sind, ein starres Standesbewußtsein zur Schau tragen, das gerade im Künstlerberufe deplaciert ist, weil dort, mehr als sonstwo, die vitalen Schaffenskräfte über Rang und Würden entscheiden müßten. Das Standesgefühl führt zum äußerlichen Formalismus; zum Regierungsbaumeister gehört der Reserve-

offizier, zum Baurat das Geheimratsbewußtsein. Das Revolutionäre, das in jeder Kunst, auch in der Baukunst enthalten sein muß, wird in dieser Beamtenwirtschaft erstickt. Denn sehr viele junge soziale Bedürfnisse, die vom Architekten Befriedigung und Formung fordern, dürfen von den konservativen Beamten nicht einmal anerkannt werden. So bleiben die künstlerischen Ideen den wenigen Außenseitern und den Subalternen überlassen. Da Ideen aber bei diesen letzten, die zu Unternehmern, zu Lohnsklaven der Spekulanten oder zu Bureauzeichnern und Untergebenen der Baubeamten werden, noch schlechter aufgehoben sind als bei den Akademikern, so ist die Architektur als Kunst einzig auf Individuen angewiesen, die als Ausnahmen fremd unter ihren Berufsgenossen stehen.

Das Mittel des Staates, um diese bureaukratische Organisation konsequent durchzuführen, ist die Unterrichtsanstalt. Im Polytechnikum wird der Baubeamte, der Stilwissenschaftler und Techniker herangezüchtet, niemals der Universalkünstler, der Organisator großen Stils. Und in den Baugewerkschulen lernt der Handwerker genau soviel und gerade solche Dinge, daß er fähig wird, ein Polier, Bauführer, Zeichner und weiterhin ein Unternehmer zu werden. In den Schülern der höheren Anstalten wird die wichtige synthetische Kraft zerstört, ehe sie geweckt worden ist; und die Zöglinge der Baugewerkschulen werden dem Handwerk entrissen und in eine verderbliche Halbbildung hineingetrieben. Die Schuld an solchen Verkehrtheiten, deren Folgen unabsehbar sind, liegt freilich vor allem in den der architektonischen Kunst ungünstigen Konstellationen der Zeit; aber sie liegt auch an der Kurzsichtigkeit der Regierenden, die nicht nur Versuche unterlassen, die getrennten Kräfte wieder zu vereinigen, sondern

in dieser Bureaukratisierung vielmehr nach wie vor das Heil der Baukunst erblicken. Nur so, meinen sie, könne das „Ideale“ konserviert werden; nur Professoren und Geheimräte seien imstande, den „ewigen Gesetzen der Schönheit“ Priester zu werden. Darum erziehen sie Beamte, die nebenbei auch Architekten sind. Das Ziel wäre die Erziehung des freien Baumeisters, der sich nebenbei auch als ein sozialer Beamter fühlt.

Der Handwerker

IN DER Konstatierung, daß die Baukunst sich aus der Befriedigung der einfachsten Wohnbedürfnisse immer wieder Erneuerung herleitet, liegt schon der Hinweis, wie eng der Architektenberuf mit dem Handwerk zusammenhängt. Im natürlichen Verlauf der Dinge wächst der Handwerker langsam zum Architekten empor, und es gibt einen Punkt, wo nicht zu unterscheiden ist, ob der sich Entwickelnde das eine oder das andere ist. Es bleibt durchaus zweifelhaft, ob man den Erbauer manches Wohnhauses der Renaissance- oder Barockzeit einen Architekten oder einen Maurer- oder Zimmermeister nennen soll. Die Grenze zwischen Bauhandwerk und Baukunst verwischt sich gerade in den großen Epochen des Stilgefühls, weil beide dann in allen Punkten aufeinander angewiesen sind. Von ihrem fruchtbaren Verhältnis erzählt, unter anderem, die Geschichte der Bauhütten. Sie macht es deutlich, warum sich die Baukünstler von je viel enger zünftlerisch zusammen-

geschlossen haben als etwa die Maler. Der Architekt war durchaus auf unmittelbare Handwerkslehre, auf praktische Überlieferung und Werkstättenkonvention angewiesen; um so mehr, als er in richtiger Erkenntnis mit seinem Beruf die Handwerkskunst des Steinmetzen organisatorisch vereinigte. Wo wir heute zwischen Baubeamten, Unternehmern, Kunsthandwerkern und Papierromantikern unterscheiden, da gab es zur Zeit des stolzesten Könnens nur Meister Gesellen und Lehrlinge. Sie alle waren Künstler oder strebten, es zu werden, und grüßten doch allerorten das Handwerk.

In unseren Tagen, wo dieser natürliche Zusammenhang zerrissen und eine verderbliche Entfremdung eingetreten ist, hat sich ein neuer Beruf gebildet, ein Zwischenberuf, der in die entstandene Lücke tritt: das Kunstgewerbe. Dieses vermag natürlich für das Verlorene nicht Ersatz zu bieten; vielmehr muß es in sich die Merkmale des Widerstreites, die Krankheitssymptome beider Berufe, womit es zusammenhängt, aufweisen. Das Kunsthandwerk ist ein Produkt des Kapitals, eine vom wirklichen Bedürfnis isolierte Dekorationsindustrie. Sein Vertreter ist der Zeichner, der vom Handwerk und von der Baukunst Aufträge empfängt und doch weder hier noch dort feste Beziehungen hat.

Die Bedingungen der Handwerksarbeit sind dem Architekten in solcher unnatürlichen Arbeitsteilung fremd geworden, und es ist nicht Hoffnung vorhanden, daß er die Einsicht zurückgewinnt, weil er ganz einseitig ausgebildet wird. Der Handwerker aber hängt mit den lebendigen Bedürfnissen nur noch ganz lose zusammen. Auch ihm wird es zum Verhängnis, daß ein bewußter Auftraggeber

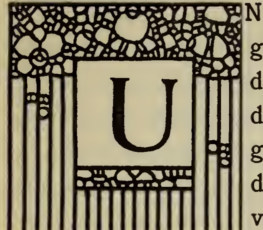
nicht vorhanden ist. Der wahre Arbeitgeber für den Handwerker ist heute nicht der Bauherr, auch nicht der Architekt, sondern die individualitätslose Nachfrage und deren Vertreter, der Spekulant. Das Handwerk wird zur Industrie. Es gibt kaum noch spezifische Bedürfnisse, die ein intelligentes Eingehen auf persönliche Forderungen voraussetzen; an die Gestaltungskraft und Anpassungsfähigkeit, an das eigene Denken und Wollen des Handwerkers werden Ansprüche kaum noch gestellt. Desto mehr aber an seinen Erwerbs- und Spekulationstrieb. Für ihn handelt es sich heute weniger um solide und tüchtige Arbeit als um Kapitalkraft und Konkurrenzfähigkeit. Aus welcher Riesentischlerei mit Dampfbetrieb der Architekt Türen und Fenster für seine Spekulationsbauten bezieht, darüber entscheidet allein die Submission; es ist eine Frage des Preises, nicht der Tüchtigkeit, welchem Baugeschäft die Maurerarbeiten übertragen werden. Den Auftrag erschnappt entweder das Geschäft, das Kapital genug hat, um langfristigen Kredit gewähren zu können, oder der kleine Handwerker, der dumm genug ist, eine dritte und vierte Hypothek, die bei der Subhastation ausfällt, als Zahlung anzunehmen. Es gibt zwischen dem Architekten und Handwerker heute fast nur noch Zahlenfragen. An Stelle der Berufstradition ist eine Methode getreten, wie ein Haus möglichst schnell und wohlfeil herzustellen ist. Diese anzuwenden hat man virtuos gelernt; weiter reichen die Fähigkeiten nicht. Besondere Wünsche können nur von wenigen Firmen und nur für teures Geld ausgeführt werden. Die Türen und Fenster kommen aus der Fabrik, wo sie nach einem Schema dutzendweis angefertigt werden. Der Tischler ist nur noch ein Anschläger, der Maurer ein Akkordarbeiter.

Der Architekt ist ein Aufsichtsführender, von dem sich die Handwerker in ihre Arbeit ungern hineinreden lassen. Alle wissen sehr genau, wie die Teile schnell und praktisch zusammenzufügen sind; aber niemand ist Herr des Ganzen. Marionetten des Kapitals sind sie alle. Für den fernen Betrachter sieht das Getriebe aus, als würde es von einem Willen regiert; kommt man näher, so erblickt man seelenlosen Fleiß, gedankenlose Intelligenz, tote, bewußtlose Lebendigkeit. Es gibt nicht Baukunst, nicht Handwerk, sondern nur Industrie: Bauindustrie, Handwerksindustrie, Kunstindustrie. Nicht ein Wollen gibt es, sondern ein Müssen; Jedermann ist Opfer und Verderber zugleich.

Darum geht der Architekt nie mehr aus dem Handwerkerstande natürlich hervor. Er kommt von „oben" her, von der „Bildung" und dünkt sich viel zu vornehm, das Handwerk praktisch anzugreifen. Der Handwerker aber gelangt nie bis zum künstlerischen Gedanken, gelangt nicht einmal zum Kunstgewerbe oder nur zur Werkmeisterschaft, weil es auch ihm versagt ist, sich am lebendigen Bedürfnisse zu erziehen. Seine Arbeit kann nur deswegen nicht Kunst werden, weil die Baukunst nie Handwerk im rechten Wortsinne zu sein vermag.

Als von der Technik und vom Unternehmertum gesprochen wurde, konnte auf eine Hoffnung, auf Möglichkeiten der Erneuerung hingewiesen werden. Auch in der Misere der kapitalistischen Korruption des Handwerks taucht eine solche Hoffnung auf. Es scheint, daß auch dort die auf ein Äußerstes getriebenen Verhältnisse aus sich selbst die Mittel der Gesundung hervorbringen. Davon wird später zu sprechen sein.

Der Künstler



NTER diesen Umständen nun, in dem allgemeinen Zersetzungsprozeß eines von der Natur gewollten Universalismus mußte der Kunsttrieb notwendig entarten. Losgelöst von allen Bedingungen, die ihn determinieren und ganz auf sich selbst verwiesen, ist dieser Trieb in Willkür anarchisch geworden. Der partielle Drang des Architekten, künstlerisch zu bilden, zu erfinden, erstirbt ja selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen nicht. Da aber ein zusagendes Objekt, worauf dieser Trieb sich richten könnte, nicht vorhanden ist, zieht er sich auf das Subjekt zurück. Was an originalen Kunsttrieben in unserer Zeit vorhanden ist, hat sich darum von jeder Konvention frei gemacht und sich in die Individuen geflüchtet, wo es ein gesetzloses und gewalttätiges Dasein führt. Es ist gesagt worden, daß der Einzelne für die Abstraktion der architektonischen Form zu schwach ist. Um ein Schaffen trotzdem zu ermöglichen, hat der moderne Architekt, der sich berufen fühlt, die Bedeutung des rein Ästhetischen in der Baukunst zu vertreten, die abstrakte Form, die im höchsten Sinne objektiv sein soll, zu einem Stimmungsornament gemacht. An Stelle der tausendmal gesiebten Erfindungen des Kausalgefühls vieler Geschlechter tritt die Komposition des vorschnell und eitel seine vagen Kausalinstinkte in Form verwandelnden beschränkten Subjekts. Was dort der Ausdruck tiefsten Lebensgefühls ist, wird hier notwendig zum Ausdruck einer mehr oder minder geistreichen, überzeugt revolutionären oder frechen Großmannssucht, einer unzulänglichen Tief-

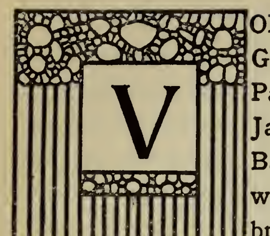
sinnigkeit oder einer leichtsinnigen Spielsucht. Der Architekt dieser Art, der nichts als Künstler sein will und sich dreist neben die Heroen der Malerei stellt, produziert Formen, die er aus der Tiefe seines schwächlichen Gemüths heraufholt, denen er aber den Anschein eines tausendjährigen Alters gibt. Denn er ist klug genug, zu ahnen, daß nur dieser Schein des Alters, des organisch Gewordenen seine Versuche sanktionieren kann. Seine Täuschung aber wird dadurch um so gefährlicher. Sie führt in eine Romantik hinein, die nirgends so übel wirkt, als in der ganz objektiven, ganz klassischen Baukunst. Romantik, mit ihrem Gefolge von falschem Pathos, Theaterei und Unsachlichkeit, entsteht immer dort, wo ein Wille größer ist als ein Vermögen. Auf die ekle Romantik der Bauunternehmer, auf die vornehmere der Stilgelehrten ist bereits hingewiesen werden; ebenso bedenklich ist die ganz moderne Romantik Derer, die Aufträge für Mietshäuser und Monumentalbauten nicht erhalten können und die ihren Drang darum auf dem Papier, am Zeichentisch ausleben, die an Stelle einer lebendigen Bedürfniskunst eine phantastische Papierkunst ins Leben rufen. Diese „Individualitäten" ersinnen in ihrer Atelierisolierung, in einer erhabenen Nietzschetrunkenheit die ungeheuerlichsten Gebäude; mit ihren Symbolen geistern sie in den Ausstellungen umher, alle Begriffe verwirrend, weil sie selbst verrwirrt sind. Sie erfinden Repräsentationsgebäude ohne jeden Daseinszweck, deren Baukosten zwischen zehn Millionen und einer oder ein Paar Millarden schwanken, dichten wie Theatermaler mit Architekturen, träumen immer von einem ragenden Etwas, von erhabenen Möglichkeiten und erschütternden Primitivitäten. Sie machen Revolution — auf dem Papier. Kommen sie einmal zum Bauen, so

erweisen sie sich als Schüler der untersten Klasse. Auch sie sind Opfer der Berufskorruption.

Denn ganz sind auch die Künstler dieser Art, die gerade im letzten Jahrzehnt zahlreich hervortreten, nicht Geschöpfe der Willkür. Daß eine verzerrte Notwendigkeit auch ihren Absichten zugrunde liegt, beweist schon die Vielfältigkeit der Erscheinung. In dieses dichterisch entartende Wollen hat sich die Kraft geflüchtet, die als das religiöse Element der Baukunst bezeichnet werden kann. Man nehme einem großen Baumeister der Gotik sein Handwerkertum und seine Praxis, nehme ihm die große, leitende Stilkonvention und Werkstattradition, nehme ihm alle organisatorische Kraft, und er würde, unter dem Zwange eines unklaren Dranges zur Raummonumentalität, ähnliche Dinge treiben wie der moderne Papierkünstler. Diesem fehlt, um ein nützlicher Kulturarbeiter zu werden, der Zusammenhang mit lebendigen sozialen Ideen; er ist ausgestoßen, weil er weder Aufträge findet noch Traditionen kennt und weil ein trockener Gelehrter zu sein ihn ein lebhaftes Temperament verhindert. Er hat die große Idee von der Baukunst; aber diese Idee schwebt im bodenlosen Raum der Phantastik. Was ihm verderblich wird, ist sein unbedingtes Streben zur Kunst. Denn in der Baukunst ist solches Streben nur bedingt zulässig.

Nicht eine der Kräfte darf fehlen, wenn die Harmonie von Bedürfnisform und Idealform zustande kommen soll. Nur dann wird der Architekt ein Herrscher über die Masse der einander widerstrebenden Kräfte, wenn er nicht einseitig ein Unternehmer, Gelehrter, Beamter, Handwerker oder Artist ist, sondern alles dieses zugleich und eines durch das andere. Sein Talent besteht in der Fähigkeit, zu herrschen, zu organisieren. Vermag er das Ganze nicht zu meistern,

so werden ihm wichtige Teile seiner Arbeit von Anderen entrissen. Er wird die Gartengestaltung dem Gärtner, die Ausstattung der Innenräume, das heißt: alles Kunstgewerbliche dem Dekorateur, die Grundrißbildung dem Kapitalisten und die Konstruktion dem Ingenieur überlassen müssen. So ist es in unserer Zeit geschehen, und der Architekt ist darum Jedermann untertan und über nichts freier Herr. Andererseits kann er die verlorene Stellung des Organisators nicht zurückgewinnen durch den bloßen Entschluß; denn er vermag nicht die Voraussetzungen sozialer und wirtschaftlicher Natur zu schaffen, die seinem Berufe unerläßlich sind. Die Vorbedingung zur großen Baukunst ist eine Synthese der Kulturkräfte. In demselben Maße, wie der Architekt Herrscher ist in Zeiten eines gebietenden sozialen Willens, als dessen Vertreter und Organ, so sehr ist er ein Opfer in Zuständen sozialer Entartung, in einem Interregnum, wie wir es erleben. Der Maler kann sich ins Atelier zurückziehen und, fern vom Treiben der Welt, dem noch unsichtbaren Willen der Zeit dienen, indem er den regierenden Meinungen und Forderungen vorgreift. Der Architekt aber kann nicht für die Zukunft schaffen. Er braucht am meisten von allen Künstlern die lebendige Gegenwart, kann sich nicht harmonisch vollenden, wenn er nicht Verweser leitender Bedürfnisse profaner und geistiger Art, nicht Beauftragter eines bewußten Bauherrn ist. Eine Erneuerung der Baukunst setzt darum stets die Erneuerung des Kulturgedankens, die Konsolidierung und Vergeistigung allgemeiner Bedürfnisse voraus.



ON EINER kleinen Gruppe moderner Geister, die inzwischen zu einer mächtigen Partei angewachsen ist, wurde vor zwanzig Jahren etwa der Versuch begonnen, die Baukunst in ihrem ganzen Umfange wieder mit dem Leben in Berührung zu bringen. Zu einer tiefgehenden Revolutionierung hat dieses Vorgehen inzwischen führen können, weil uns nicht romantisch willkürlich Bedürfnisse diktiert und frei erfundene Formen dafür angeboten worden sind, sondern weil sich die Erneuerer mit rechtem Instinkt an bereits vorhandene Kräfte gehalten haben, die einer endgültigen Befreiung durch das Bewußtsein harren. Eine Art von Selbstbesinnung liegt dieser merkwürdigen Reformationsbewegung, die sich von Tag zu Tag durch ihre Taten besser zu legitimieren weiß, zugrunde. Nachdem sich die erste Verwirrung den politischen, sozialen, wirtschaftlichen und ethischen Zuständen der neuen Zeit gegenüber gelegt hat und die Formen eines rohen Parvenutums nicht mehr unumschränkt herrschen, denkt der moderne Mensch über die eigene Art, über die Kraft und die Schwäche seiner historischen Determination und über seine besonderen Kulturaufgaben nach und mit Erstaunen nimmt er wahr, daß er in allen entscheidenden Fragen wieder von vorn beginnen muß, trotzdem ihm ein paar Jahrtausende ihre Resultate zureichen. Er muß, um den ererbten Reichtum nur erwerben zu können, arbeiten, als stände er nackt und bloß der Notdurft gegenüber; um zu Ergebnissen zu gelangen, die ihm vollständig zugehören, darf er für eine Weile nichts sehen als nur die Zwecke und Mittel, die die Verhältnisse seiner Zeit ihm gewähren können.

In dieser Bewegung, die eine neue Epoche einleitet,

wie immer man auch die Resultate der ersten Jahre werten mag, spielt der Architekt eine entscheidende Rolle. Oder vielmehr: die leidenschaftlichsten Kulturarbeiter machen sich zu Architekten, um den Einfluß gewinnen zu können, auf den es ihnen ankommt. Die Art, wie dieses geschehen ist und täglich noch geschieht, ist im höchsten Maße lehrreich für den Betrachter historischer Entwicklungen. Der Zeitgeist scheint in diesem Falle dem klugen Spottworte recht zu geben, daß niemand von einer Sache so wenig verstehe, als Der, dessen Beruf sie ist. Denn des zünftigen Architekten hat sich die revolutionierende Energie bei dieser Erneuerung der Baukunst nirgend bedient. Dafür ist ein leistungsfähigeres Architektengeschlecht aus instinktkräftigem Autodidaktentum hervorgegangen; wieder ist bestätigt worden, daß es in entscheidenden Fällen immer das Genie des Laientums ist, das die großen Entschlüsse in der Welt- und Kulturgeschichte faßt und ausführt. Der Berufsarchitekt unserer Tage, dessen Wesen in Teilen oben geschildert worden ist, wäre der Freiheit und Leidenschaft, die zu so kühner Arbeit erforderlich sind, niemals fähig gewesen. Die verwickelten Aufgaben können nicht von Verbildeten und Entarteten gelöst werden, sondern nur von elementar empfindenden Neulingen. Um diese aufzufinden, hat die Natur auch diesmal wieder ihren ganzen geistreichen Scharfsinn aufgewandt und durch die Drastik ihrer Mittel, durch die Simplizität der Kombination verblüfft. Die Erneuerer gehen durchweg aus den Reihen der Maler hervor. Doch nein: Maler sind sie eigentlich nie gewesen, trotzdem sie vor der Staffelei ihre Kunstmission begonnen haben. Wären sie echte Malernaturen, so hätten sie sich ja eben nicht von der Staffelei fortlocken lassen. Sie sind von ihren Instinkten

vielmehr zuerst auf die Malerei verwiesen worden, weil nur in dieser freieren Kunst der auf sich erneuernde Weltgefühle basierende bildende Instinkt die ersten Bestätigungen suchen, die ersten Erfüllungen finden konnte. Tektonen waren diese Männer schon, als sie noch Bilder produzierten. Der architektonische Formdrang saß ihnen bereits im Gefühl, als sie noch Feld, Wolken und Menschengestalten nachzubilden suchten. Darum erstarrten den Stilisierenden diese Objekte der Natur zu Ornamenten, worin eine architektonische Kausalpsychologie schlummerte; die Darstellung von Naturgegenständen war ihnen nur Vorwand, nur eine Übergangsbeschäftigung. Dennoch sahen sich diese Talente in den Grenzen der Malerei lange Zeit festgehalten, weil dort allein die Freiheit individueller Kraftproben möglich ist. Nirgend sonstwo hätte der bildungslüsterne Kulturinstinkt sich selbst so gut dressieren können. In der angewandten Baukunst wären Vorarbeiten dieser Art nicht einmal denkbar.

Nicht zu entscheiden wird die Frage sein, ob es ein künstlerisch bildender Trieb war, eine innere Nötigung zu bestimmter Formgestaltung, wodurch die Künstler zu Kulturstreitern gemacht worden sind, das heißt: ob die künstlerische Begabung, als das Primäre, die ihr nötigen Betätigungsgebiete aufgesucht und, da sie keine vorfand, geschaffen hat — oder ob im Gegenteil ein leidenschaftlicher Kulturwille, ein Trieb sozialer Art zuerst den Talenten neue Formmöglichkeiten gezeigt hat. Solche Untersuchung würde schließlich auf die Frage hinauslaufen, ob das Hühnchen früher da war, oder das Ei. Jedenfalls erscheinen die neuen architektonischen Formenbildungen heute untrennbar von der besonderen Art bewußt gewordener Bedürfnisse; sie scheinen einerseits hervorgegangen aus Logik und sachlicher Vernunft,

und andererseits bequemt sich diese Logik und Vernunft docn auch wieder sorgfältig dem sehr charakteristischen Formgefühl an: eins ist ohne das andere undenkbar.

Der typische Entwicklungsweg des aus der Malerei oder ausnahmsweise auch wohl aus der Skulptur zur Architektur strebenden Talents ist durchaus bezeichnend für diesen Zusammenhang des Künstlerischen mit dem Sozialen. Er verläuft so, daß sich zuerst in den Tafelbildern der Reformatoren ein origineller, ornamental dekorativer Formdrang dokumentiert; dieser löst sich sodann langsam vom Naturgegenstand und wird reines, beziehungsloses Ornament; dieses Ornament sucht darauf gewerbliche Anwendung; solche praktische Anwendung zieht in der Folge die Beschäftigung mit dem Handwerk und mit allen Dingen des Gewerbes nach sich, aus dem dekorativen Ornament wird also die tektonisch argumentierende Form, angewandt auf nützlichen Hausrat; vom Handwerk aus wird dann das ganze Interieur erobert, der Zeichner von Stühlen und Schränken bildet sich zum Innenarchitekten aus; und von hier ist es schließlich nur noch ein Schritt bis zur Architektur. Dieser Entwicklungsgang wäre nun aber unmöglich, wenn nicht zugleich Arbeitsmöglichkeiten geschaffen würden. Das in solcher Weise entstehende neue Ornament kann nicht gewerblich werden, bevor nicht die Herren des Gewerbes, die Industriellen und Handwerker, ihre zu schmückenden Fabrikate ausliefern. Damit das geschehe, müssen sie von der allgemeinen Meinung gezwungen werden, die gewohnte Form zugunsten der neuen aufzugeben. Das kann immer erst nach langen Meinungskämpfen geschehen, in denen nicht nur vom Gegenstande und dem Ornament ästhetisch die Rede ist, sondern auch von Gewohnheit, Gefühl und Geschmack, von Nationalität und Internatio-

nalität, von Fortschritt und Konservativismus. Um einen Buchdeckel mit neuartigen Verzierungen versehen zu dürfen, muß der Künstler vorher mit seiner Weltanschauung eine andere Weltanschauung bekämpfen. Dieser Kampf wiederholt sich stärker noch, wenn der Fortschreitende es unternimmt, neue Formen für Stühle, Tische, Türen und Metallgeräte zu erfinden. Immer tönt ihm ein „Warum?“ entgegen, und immer muß er, um es zu beantworten, von den ursprünglichsten und verwickeltsten Fragen des Sozialen, Wirtschaftlichen und Kulturellen sprechen. Eine Erneuerung des Interieurs setzt eine völlige Erneuerung der Lebensformen und -bedürfnisse der Bewohner oder wenigstens doch eine Erneuerung des Bewußtseins voraus, und es muß der Sieg einer umfassenden Lebensidee genannt werden, wenn der Künstler endlich in der Architektur sein wahres Betätigungsfeld erreicht. Neben der künstlerischen Selbsterziehung läuft also eine Erziehung zur sozialen Kultur einher; gleichermaßen wird hier und dort der Boden gewonnen oder verloren, werden hier und dort neue Werte, wahre und falsche, erzeugt. Und die allgemeine Negation, die den Neubildungen notwendig vorangehen muß, bezieht sich ebensosehr auf Lebensformen wie auf Kunstformen.



WENN das Ziel innerhalb der hier gewählten Betrachtungsweise mit einem Wort bezeichnet werden soll, kann man sagen, die Bewegung bemühe sich, die von der Zeit zersetzte Universalität des architektonisch gerichteten Willens wiederherzustellen, sie strebe danach, dem Architekten wieder die organisatorischen Fähigkeiten zu verleihen, die ihm seit dem Beginn der modernen Zeit im

Berufspartikularismus abhanden gekommen sind. Wer nun aber die schroffen Gegensätze ermessen kann, die eine unnatürliche Arbeitsteilung im Architektenberuf erzeugt hat, wer die trennenden Elemente erkennt, die heute zwischen Baubeamten und Unternehmern, Handwerkern und Gelehrten, Papierkünstlern und Technikern stehen, wird einsehen, daß eine umfassende Revolutionierung des Denkens auf vielen Gebieten geleistet werden muß, um die Vereinigung der disparaten Teile wieder möglich zu machen. Die fernsten Dinge müssen aufs neue angeschaut, die ganze Welt profan-wirtschaftlicher und geistig-sozialer Kräfte muß in Bewegung gesetzt werden, damit die Synthese zur Tat werden kann. Nicht das Individuum allein, das diese Arbeit zu leisten sich anschickt, kommt also in Frage. Es kann nicht einen Schritt tun in seinem Streben, wieder Herr der gesamten Raumkunst zu werden, wenn seine Zeit, seine soziale Umwelt diesen Schritt nicht auch tut. Darum wird dieser Versuch einer Berufssynthese zum Versuch einer Kultursynthese. Er ist symbolisch für das Wollen einer ganzen Zeit. Gelingt es dem Architekten, wieder zu werden, was er früher war: ein Organisator aller zweckvoll bauenden und raumschmückenden Kräfte, so ist es auch zur selben Zeit gelungen, die elementaren sozialen Energien unseres Lebens harmonisch zu organisieren. Eins ist ohne das andere unmöglich. Alle die großen Zeitfragen stehen hinter dem Problem dieser modernen, noch im Kunstgewerblichen verweilenden Bewegung. Der neue Architektentypus, der aus dem Laientum oder aus der Malerei autodidaktisch hervorgeht, repräsentiert nicht nur seinen Beruf: jeder Schritt seiner Entwicklung rührt vielmehr an ein Schicksal der Allgemeinheit.

Daß es sich in der großen Reformationsbewegung um

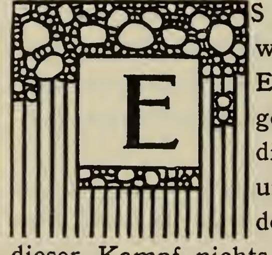
Notwendiges handelt, beweist sehr deutlich die Ähnlichkeit ihres Verlaufs in fast allen europäischen Kulturländern und bei allen führenden Geistern. Es begann überall damit, daß sich der Künstler (Künstler noch ohne Beruf!) als Anwalt neuer Lebensgedanken fühlte. Dieser Künstler glaubte sich berufen, die Bedürfnisse profaner und idealer Art genau zu prüfen, rücksichtslos kämpfend zu negieren, was ihm darin falsch, erlogen oder gedankenlos übernommen erschien, und tendenzvoll zu betonen, was darin lebendig, zukunftstark und zweckvoll ist. Bevor er überhaupt sichtbar zu bilden begann, dachte er als Kulturphilosoph die Möglichkeiten und Notwendigkeiten der neuen Zeit durch; er griff auf das Urweltliche, auf die elementarsten Vorbedingungen sozialer Kultur zurück und suchte so zu ergründen, welchen Weg er selbst verfolgen müsse. Seine Gedanken führten ihn einerseits zu den Punkten, wo sich das architektonische Spiel mit der elementaren Gesetzmäßigkeit im Religiösen zu verlieren beginnt, und andererseits zu einem teilweise utopischen und zum Teil ganz sachlich wirtschaftlich gerichteten Sozialismus. Die Ruskinnaturen, die Kulturethiker mit dem zu altruistischem Überschwang aufreizenden Temperament sind von der Bewegung dieser Jahrzehnte nicht zu trennen. Allerorten hat die ungeheure Korruption im internationalen Parvenupolis leidenschaftliche Moralisten und Eiferer gegen den Mißbrauch des edelsten Menschheitsbesitzes hervorgebracht. Wir finden sie als Schriftsteller und Agitatoren. Am häufigsten aber sind die Künstler ihre eigenen Propheten. Es ist nicht Zufall daß Ruskin, Morris und ihre ganze Schule, daß van de Velde und die meisten der kontinentalen Nutzkünstler im Anfang ihrer Tätigkeit überzeugte Sozialisten und Kommunisten waren. Die Verhältnisse machten sie dazu. Jede schwärmende

Jugend gerät ins Lager der Weltverbesserer; aus Unzufriedenheit. Sie stellt sich ein Ideal vor Augen und ist empört, wenn die Welt es nicht praktisch verwirklichen will oder kann. In diesem Falle aber war die Unzufriedenheit berechtigt, weil heute die einfachsten Gesetze der Beschränkung mißachtet und die wertschaffenden Gedanken auf den Gebieten der Kunst und der Ethik durch Phrasen ersetzt werden. Dieser Künstler-Sozialismus war — es ist bei der Jugend stets so — gärender, unreifer Individualismus. Was sich wirtschaftspolitisch gab, war moralisch gemeint; das Revolutionäre war im Grunde recht konservativ. Es gibt ja so gut einen reaktionären Sozialismus, wie es einen revolutionären Konservativismus gibt. Der agitierende Künstler predigte dem modernen Menschen Beschränkung auf seine wirklichen Bedürfnisse und Verzicht auf künstliche Reizungen, wie die Halbbildung sie liebt; er verwies auf die Zeiten großer Kunst, geschlossener Kultur, erinnerte an die leichtsinnig aufgegebenen Traditionen und zeigte als Ziel den Willen, das chaotisch Formlose wieder in eine feste und dauernde Form zu bringen. Der beste Beweis für die Gutartigkeit dieses Sozialismus waren die Verkündigungen der Ruskin und Morris, nur die Handarbeit könne vom modernen Industrialismus erlösen. Diese beiden Utopisten haßten die Maschine, die Industrie, die Eisenbahn. Ihr Sozialismus war Romantik, jene Romantik, die entsteht, wenn das Individuum mehr will, als es kann. Aber selbst noch, als das sozialistische Glaubensbekenntnis mit Industrie und Maschine zu rechnen begann, als es in der Tat revolutionär wurde, war es immer mehr eine frühe Form des Aristokratismus, als etwas anderes. Wahre Künstlernaturen sind stets aristokratisch veranlagt. Und es handelt sich um wirk-

liche Künstlertemperamente, die sich ihre Schaffensmöglichkeiten langsam erobern mußten. Erst als sie eine kleine Anzahl von Auftraggebern überzeugt hatten mit ihren sozialistischen Moralpredigten, sachlichen Vernunftgründen und theoretischen Argumenten, konnten sie beginnen, ihre Kunstgedanken praktisch anzuwenden. Jede Möglichkeit war ihnen genommen, das einfachste Ornament nur auf einen Buchdeckel zu zeichnen, bevor es nicht Buchbinder gab, die ihre Buchdeckel dafür zur Verfügung stellten. Und solche Buchbinder gab es nicht früher, als die Predigten im Publikum zu wirken begannen, und bevor eine bescheidene Nachfrage den Versuch lohnend erscheinen ließ. Die vielen von den Künstlern und ihren literarischen Helfern geschriebenen Bücher dieser Epoche werden für alle Zeiten merkwürdig sein. Hinter einem Pathos, das aus dem Bewußtsein hervorging, Anwalt grundlegender Geschehnisse der Zeit zu sein, steht überall eine heiße Ungeduld, praktisch zu bilden. Hinter dem Eifer, zu überzeugen, hinter den weitausholenden Gedankengängen erblickt der Leser heute schon den wahren Instinkt für die Länge des Entwicklungsweges, der noch vor dem Künstler liegt: des Weges zur Baukunst. Gibt es aber Worte, die zu groß sind, wenn es sich um die Vorbereitung zu einer völkerumfassenden, alle Künste des Raumes beherrschenden, alle Willensregungen der Kollektivpsyche praktisch und geistig befriedigenden Baukunst handelt? Es ist die Größe des Ziels, was die Künstler heute noch mit so schwerem und oft verstimmendem Tonfall reden läßt.

Sieht man genauer zu, so findet man, daß sich dieser Überschwang durchaus auf Realitäten stützt. Die mit alttestamentarischem Pathos ausgesprochenen Sätze verhallen

nicht im bodenlosen Raume der Romantik, sondern beziehen sich auf sehr wirkliche, sehr notwendige, oft sogar auf sehr profane Dinge. Welche Geistesanstrengungen sind nicht nötig gewesen, um dem modernen Hausbesitzer die Vorzüge eines sachlich gebauten Landhauses, eines vernünftig und zweckmäßig möblierten Zimmers beizubringen; welche Aufregung hat es verursacht, als die Künstler versuchten, einen Stuhl so zu konstruieren, wie ihr Formempfinden es ihnen als kausal und charakteristisch erscheinen ließ, als sie verlangten, der Käufer solle auf Renaissance- und Rokokomöbel verzichten, um Formen zu wählen, die seiner Art angemessen sind! Um das Geschäftshausprinzip von allem überkommenen Formalismus des Mietshauses zu befreien und es aus seinen eigenen Bedingungen rein entstehen zu lassen, war ein Kampf nötig, als handle es sich um Religionsstreitigkeiten. Und wo immer der moderne Architekt heute noch versucht, aus dem wohlerwogenen Bedürfnis einerseits und seinem angeborenen und anerzogenen Formengefühl andererseits Architekturen monumentaler Art hervorzubringen, da hat er sein Unternehmen gegen das akademische Dogma zu verteidigen, als wäre er ein Lästerer der höchsten Güter.


ES IST ein guter Kampf gewesen, den der werdende Architekt in den Jahren seiner Entwicklung geführt hat. Ein Kampf gegen alle Halbheit und Feigheit, gegen die Furcht, das notwendig Gegebene frei und mutig anzuerkennen und Rosen von den Dornen selbst zu pflücken. Hätte dieser Kampf nichts anderes genutzt, als die Impotenz der

über die ganze zivilisierte Welt verbreiteten, alles Natürliche erstickenden modernen „Bildung" aufzuzeigen, so würde er schon zu segnen sein. Aber er hat mehr erreicht. Er hat darüber denken gelehrt, worin die Notdurft unserer Tage besteht, wie die wahren Bedürfnisse beschaffen sind, wie sie sich entwickeln und konsolidieren können und wie ihnen am natürlichsten Befriedigung zu schaffen ist. Das Müssen unser Zeit haben wir in diesen Kontroversen kennen gelernt. So hat der Architekt oder vielmehr Der, der es werden will, seine Pflicht des freiwilligen sozialen Beamtentums im feinsten und höchsten Sinne geübt, hat die staatlich bureaukratischen Beamten damit beschämt und ihnen die Herrschaft über die Geister auf entscheidenden Punkten entrissen. Zum legitimen Anwalt sozialer Gemeinschaftsbedürfnisse hat sich der von der Malerei erzogene Architekt gemacht, indem er sich Schritt vor Schritt die einzelnen Gebiete zurückzuerobern anschickt, die er beherrschen muß, wenn er einst wieder der große Organisator sein und die Baukunst vorbereiten will, worin sich der Geist einer ganzen Zeit, einer ganzen Rasse spiegelt.

Das erste dieser Gebiete, worauf der Künstler seine Tätigkeit erstreckte, war das Handwerk. Mußte er ein Apostel und Agitator werden, um den Kulturgedanken zu propagieren, so mußte er sich eine Zeit lang in einen Universalhandwerker verwandeln, um dem Sachlichkeitsgedanken Geltung zu verschaffen. Auch hier war es nötig, auf die elementaren Bedingungen, auf die einfachsten Bedürfnisse zurückzugreifen, um den formalistisch befangenen Handwerkergeist einer lebendig zweckmäßigen Arbeit fähig zu machen. Der Künstler traf auf seinem Wege zur Architektur ein vollkommen korrumpiertes Handwerk, das seinem

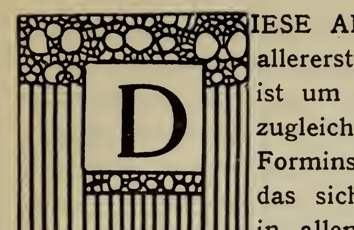
Wollen unmöglich Organ sein konnte. Korrumpiert durch die Maschine, die in wenigen Jahrzehnten die Handarbeit auf die Hälfte eingeschränkt hat und für die ein spezifischer Stil so bald nicht gefunden werden kann. Die technischen Erfindungen sind nicht nur dem Kunstsinn, sondern auch der einfachen Werkvernunft vorangeeilt; da für die Maschine eine aus der Begegnung von Gebrauchszweck und Herstellungsbedingung hergeleitete Arbeitsmethode, eine organische Fabrikationskonvention nicht gleich gefunden werden konnte, war man skrupellos daran gegangen, die gebräuchlichen Werkformen der Handarbeit recht und schlecht auf die Maschine zu übertragen. Das war nicht möglich, ohne daß jeder Reiz der Handarbeit aufgeopfert, das organisch Gedachte künstlich, das Individuelle roh schematisch gemacht wurde. Dem Handwerker entglitt die Verantwortung für seine Arbeit; wo er früher hatte denken und probieren müssen, da bediente er jetzt nur noch eine Maschine und achtete darauf, daß diese richtig funktionierte. Da die Werkstättentraditionen anzuwenden nicht mehr Gelegenheit war, wurde sie vergessen, und an ihre Stelle trat schnell und siegreich die empirisch erworbene Routine. Nicht mehr auf Bedürfnis, Zweck und Schönheit des Gegenstandes richtete sich der Gedanke, sondern darauf, wie der unpersönlich gewordenen Nachfrage möglichst wohlfeil ein mannichfaltiges Angebot gemacht werden könne. Der parvenuhaften Geschmacklosigkeit von der Maschine künstlich Befriedigung schaffen zu lassen, galt und gilt zum größten Teil noch heute als das erstrebenswerte Ziel des ganz kommerziell und industriell gewordenen Handwerks.

Aber die Nachfrage begnügte sich nicht damit, daß sie

wohlfeiler von der Maschine empfing, was einst die Handarbeit geleistet hatte. Sie verlangte, in dem Maße wie die Produktion vervielfältigt werden konnte, auch vervielfachte Formen. So kam es wie von selbst dahin, daß die historischen Schmuckformen aller Zeiten auf die Maschine eingerenkt wurden, daß die schauderhafteste industrielle Nachahmung des ehrwürdig Alten aufkam und für eine noch fehlende eigentümliche Maschinenkunst aushelfen mußte. Aus dieser Zeit stammen die Teppiche, worauf barocke Plafonds dargestellt sind, Tapeten, die Samtstoffe imitieren wollen, Möbel, die wie gotische oder antike Architekturen aussehen und alle die Schrecknisse eines toll gewordenen Geschmacks, wovon seitdem so oft die Rede in den öffentlichen Diskussionen gewesen ist. Als diese charakterlose Handwerksindustrie entstand und zum Teil sogar staatlich in den Kunstgewerbeschulen organisiert wurde, konnte das Bauhandwerk natürlich nicht zurückbleiben. Bald gab es kaum einen Handwerker mehr, der noch imstande gewesen wäre, ein Fenster, eine Tür in guten Verhältnissen anzufertigen oder frei aus der Masse heraus organisch scheinende Stuckornamente zu modellieren.

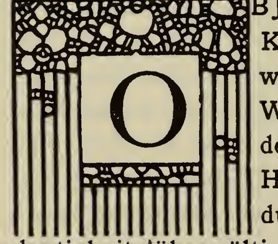
Die Aufgabe des modernen Künstlers ist es geworden, einerseits die alte Handwerkstüchtigkeit in Erinnerung zu bringen und andererseits die Maschinenarbeit über das noch Technische hinaus werk- und kunstgemäß zu entwickeln. An die Werkstattradition, an die Reize einer soliden und individuellen Handarbeit erinnerten vor allem die Engländer, Morris an der Spitze; die Konsequenzen aus dem notwendig Gegebenen, zogen van de Velde und die Kontinentalen, indem sie unternahmen, der Maschinentechnik eigene Aus-

drucksformen abzuringen. Der Künstler begann, als er auf seinem Entwicklungswege in die Werkstatt, in den Maschinensaal gelangte, die Materialien wieder auf ihre Möglichkeiten, Bedingungen und Schmuckfähigkeiten zu untersuchen, die verschluderten Techniken zu studieren und konsequent auszubilden und diese neuen Erfahrungen, die im Grunde alte, verloren gegangene Erfahrungen sind, auf die lebendigen Bedürfnisse, wie er sie verstanden wissen will, anzuwenden. Er fragte sich ernsthaft: was kann die Maschine und was soll sie? Und die Antwort, gewonnen aus der Annäherung von klug beschränkter Forderung und angespannter Leistungsfähigkeit, war stets eine charakteristische, eine moderne Form. Auf diesem Wege liebevollen Studiums wurde eine neuartige Verbindung von Hand- und Maschinenarbeit geschlossen; selbst die fabrikationsmäßig hergestellte Ware erhielt einen Schimmer des Individuellen. Alte Techniken wurden erneuert und einer jeden die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten abgewonnen; eine Ästhetik eigener Art ergab sich dem Probierenden aus den Materialexperimenten; und aus der Handhabung des Werkzeuges gingen Anregungen für eigentümliche Formen hervor. Die reichen Resultate eines anfangs unzulänglichen Probierens und des endlichen Gelingens liegen seit Jahren vor aller Augen. Es gibt bereits wieder eine Kunst der Töpferei und Glasfabrikation, des Webstuhles und des Farbendruckes; der Tischler wird einer verständigen Werkstattarbeit zurückgegeben, der Bildhauer lernt wieder unmittelbar an der Mauer mit Meißel und Modellierholz arbeiten, und ein einziger Gedanke der Sachlichkeit und Logik beginnt alle Berufe zu durchdringen.



IESE ARBEIT, wovon freilich erst die allerersten Früchte zu reifen beginnen, ist um so schwieriger gewesen, als sich zugleich der Kunstgedanke, der abstrakte Forminstinkt darin ausbilden mußte. Wäre das sich dergestalt entwickelnde Talent in allen Fragen des Ästhetischen ganz sicher gewesen, so hätte es, von dieser Seite beruhigt, dem Sachlichkeitsgedanken viel intensiver noch dienen können. Wie die Dinge aber lagen und noch liegen, mußte zugleich neben der Handwerkserneuerung eine Kunsterneuerung einhergehen. Das hat zu manchem Irrtum, zu mancher Verquickung disparater Elemente geführt. Es konnte eine Zeitlang verkündet werden, jedes Material fordere seine besonderen Kunstformen. Ein Blick auf die Geschichte klärt über diesen Irrtum auf. Aber wer Geschichte macht, ist in der Regel nicht geneigt, betrachtend bei den Lehren der Vergangenheit zu verweilen. Solche Irrtümer und Widersprüche zwischen Praxis und Theorie mußten notwendig an vielen Punkten entstehen, weil der Künstler die Werkstätten nur als Durchgangsraum einer weiter hinaufzielenden Entwicklung betrachtete und weil er irrtümlich seine großen Erneuerungsideen zeitweise in die engen Gebiete des Handwerks einzusperren suchte. Er war stets größer als seine Arbeit, als er Handwerksmeister wurde. Übertriebenheiten oder Einseitigkeiten aber, die aus einer an sich lobenswerten Anlage entspringen, korrigieren sich immer selbst. Der Künstler hat die Handwerke gelernt, etwa wie der Kapellmeister oder Komponist Instrumente spielen lernt. Der Berufsmusikant meistert sie vielleicht virtuoser. Aber der höhere Geist versteht sie besser und beurteilt alle Wirkungsmöglichkeiten in

bezug auf ein Ganzes. In den Werkstätten lernte der Kultureiferer die Wirklichkeiten und lebendigen Bedürfnisse kennen; er lernte dort bilden und die Kräfte begreifen, deren er sich als Architekt bedienen muß. Nicht ein Handwerk eignete er sich an, sondern alle. Dadurch erwarb er sich den Überblick und den Sinn für den Zusammenhang, Eigenschaften, ohne die der Architekt nicht Herrscher und Organisator werden kann. Die künstlerische Begabung wurde im Reformator zum praktischen Werksinn; und die Handwerksarbeit kam dem abstrakten, kausal gerichteten Formensinn wieder zugute. Die Handwerke erzogen den Künstler zum Interieurbildner, weil er sie alle unter einem Gesichtspunkte betrachtete und gleichzeitig reformierte. So ging aus der einfachen Werkarbeit ein Leiter wieder hervor, der so lange schon fehlt: ein Leiter, der Führer sein kann. Indem er das Handwerk erneuerte, bildete er sich selbst in entscheidenden Punkten zum Architekten aus; und indem er mit allen Kräften strebte, der organisierende, universale Architekt zu werden, konnte es gar nicht fehlen, daß er dem Handwerk und der Industrie Dienste leistete, ohne die es unrettbar verkommen wäre.



OBJEKTIV denkende Großmut hat den Künstler also keinesfalls zu dieser Handwerksarbeit geführt. Sie lag auf seinem Wege. Auch suchte er noch etwas anderes darin als praktische Schulung und Herrschaft: Konstruktionsgedanken. Eine durch ihre Selbstverständlichkeit und Eindeutigkeit überwältigende Konstruktionsidee, wie sie dem antiken, dem romanischen oder gotischen Stil zugrunde liegt,

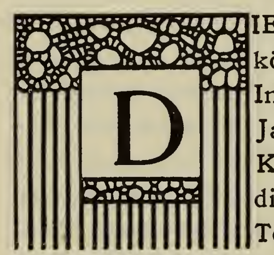
ist dem Modernen noch nicht zuteil geworden. Die Verwendung des Eisens hat viele neue Konstruktionsformen geschaffen; aber sie hat nicht zu einer beherrschenden Stilidee führen können, weil das Eisen ein statisches Hilfsmittel, aber kein selbständiges plastisches Baumaterial ist. Es ist möglich, daß sich eine allgemeingültige technische Idee einst wieder durchsetzt, daß an Stelle der Vermischung aller Konstruktionsprinzipien, die noch geübt wird, ein einziger neuer technischer Baugedanke tritt, der dem Willen zum Stil zur Grundlage wird. Heute ist jedenfalls noch nicht abzusehen, ob Solches geschehen kann, und noch weniger, wie es dann geschehen wird. Daß der bildende Sinn aber nach zwingenden technischen Baugedanken sucht, beweist die Arbeit eben der Künstler, die auf dem Wege über das Kunsthandwerk zur Architektur streben. Sie sind ganz erfüllt von einem drängenden Kausalinstinkt, der sich in den unbedeutendsten Aufgaben Nahrung sucht, weil ihm große Aufgaben fehlen. Dieser Instinkt ist nun als die wichtigste aller kunstschaffenden Triebkräfte der ganzen Bewegung zu bezeichnen. Er stand schon neben der Staffelei, als der Künstler noch malend vor den Naturobjekten saß; er ist in den primitivsten Ornamentlinien, in dem Holzgefüge der Stühle und Tische, in den Stuckornamenten der Interieurkünstler und er strebt gewaltsam ins Große, Architektonische. Diesen Instinkt treibt es, die Energien der Gravitation, Kohäsion, Starrheit und Härte in ihrem ewigen Kampf neu zu begreifen; mit den Seelenkräften des modernen Menschen zu begreifen. Zu einer großen, erschöpfenden Formulierung kann dieser Wille nirgend gelangen, weil der entsprechende Baugedanke noch nicht geschaffen werden konnte, der zum Mittel- und Sammelpunkt aller ver-

wandten, aber individuell determinierten Bestrebungen zu werden vermag. Inzwischen begnügt sich darum der bildungshungrige Instinkt mit dem Detail. Zuerst trieb er ein seltsam bedeutungschwangeres Spiel im Ornamentalen; kaum aber hatte sich der Künstler des Handwerks bemächtigt, als auch der Versuch begonnen wurde, an Holz- und Metallgebilden die Kausalpsychologie tastend zu erproben. Zur großen allgemeingültigen Stilform konnten solche Versuche am kleinen Gebrauchsgegenstande freilich nicht führen; sie brachten vielmehr eine Art von architektonischem Naturalismus hervor, da die Empfindung des Zweckmäßigen in der Konstruktion eines Möbels notwendig kleinlicher und subjektiver sein muß, als das Zweckgefühl, das große Aufgaben der Architektur zu bewältigen hat. Es muß das Übertragene fehlen, weil jeder Künstler sich als selbständiger Erfinder, nicht als Verweser einer Tradition mit dem Problem beschäftigt, und weil die verwandten Resultate dieser Beschäftigung nicht auf organisierter Zusammenarbeit beruhen, sondern nur auf einer überall gegenwärtigen gleichartigen Zeitstimmung. Der einzelne Künstler hat eine wahre Lust, die verborgenen Kräftespiele, wie er sie begreift, drastisch unmittelbar anschaulich zu machen. Darum hat er seine Anregungen zum großen Teil daher geholt, wo die Rechnung des Ingenieurs den kleinsten Aufwand bei möglichst großer Stabilität erstrebt. Ihm sind die Eisenkonstruktionen vorbildlich geworden, die Formen von Kränen und Trägern; er hat die geistreiche Arbeit des Wagen- und Schiffbauers betrachtet, aus der sachlichen Angemessenheit der Werkzeugformen Schlüsse gezogen und Das in reine Form übersetzt, was sich aus dem disziplinierten Bequemlichkeitsgedanken ergeben hat. Eine wahre Jagd auf Formen, die Funktionen ausdrücken, hat

er veranstaltet und sich aus dem so in Natur und Leben Gewonnenen ein System formaler Charakteristik geschaffen, das ganz gewiß noch sehr weit von monumentaler Stilkraft entfernt ist, das aber den Keim dazu unzweifelhaft enthält. Das auch dadurch wichtig und zukunftsreich erscheint, weil die ganz persönlichen Resultate aller Erneuerer immer in irgend einer Weise unter sich verwandt sind. In der Gesamtheit der so gewonnenen Formen sind Merkmale wahrnehmbar, die auf einen „neuen Stil“ weisen.

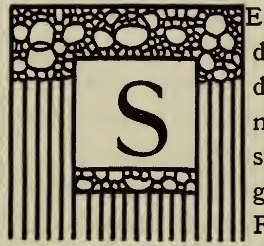
Das Wichtige in diesem Vorgange ist, daß solche Konstruktionsgedanken nicht im geringsten mehr errechnet werden, sondern daß sie geradeswegs aus dem Lebensgefühl hervorwachsen. Das heißt: es sind embryonische Kunstgedanken. Das Mathematische und Technische wird wieder erlebt; es wird zur Sensation der Sinne und des anschauenden Gefühls. Es ist also der Künstler, der hinter dem Handwerker, dem Konstrukteur, dem Kulturmoralisten und Sachlichkeitsapostel steht; diese Vielseitigkeit wird regiert von Empfindungen, die zum rein Ästhetischen drängen. Es ist ein Universalismus — wenn auch einer in Kinderschuhen — vorhanden, worin sich alle die Kräfte leidenschaftlich regen, deren beruhigte Gesamtheit den großen Baukünstler macht. Denn während dieser moderne Künstler, dem ein fester Beruf noch fehlt, seine Kausalinstinkte auszubilden trachtet, kultiviert er gleichermaßen die Linie als Ornamentiker, die Farbe als Dekorateur, die plastisch motivierende Form als Bildhauer und die Konstruktion als Tektone. Mit allen verfügbaren Mitteln dringt er von vielen Seiten zugleich auf einen Punkt vor. Und dort, wo sich ihm der selbständige Ausdruck noch versagt, greift er auch wohl in die Vergangenheit zurück — wie Morris und die Seinen es taten —,

um den drängenden Empfindungen Formen zu schaffen. Oder er schließt sich, um einen festen Halt zu gewinnen, den letzten noch lebendigen Traditionen des vorigen Jahrhunderts als Schüler an. Meldet sich beim Einzelnen dann der Drang zur harmonischen Vollendung persönlicher Eigenart, wo doch die Zeit eine harmonische Ausbildung im höchsten Sinne versagt, so versucht er wohl auch mit Mitteln, die nur subjektive Gültigkeit haben, seinen Anfang als ein Ende erscheinen zu lassen. Daraus entstehen dann halbe Willkürlichkeiten, die das Urteil durch ihre Sonderansprüche verwirren und dem Verständnis des Neuen schaden. Es ist aber eine notwendige Begleiterscheinung der Revolutionierung unter so schwierigen Verhältnissen.


IE GEFAHREN solcher Erregungszustände können natürlich nicht übersehen werden. In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist der Architekt zu wenig Künstler gewesen, und es sind ihm darum die einzelnen Kräfte seines Talents in Teilen auseinandergefallen. Dem modernen Maler-Architekten ist es gelungen die Einheit auf den wichtigsten Punkten herzustellen, er hat begonnen, wieder ein Organisator zu werden. Aber während eine ganz originale, sozial erregte Kunstempfindung von ihm für diese Arbeit gefordert wurde und während er sie aufs äußerste individualistisch ausbildete, zeigte es sich — in dem Augenblick, wo er die Gebiete der Malerei und des Kunstgewerbes verlassen wollte, um zur Architektur fortzuschreiten —, daß er für die Baukunst nun zu sehr Künstler, zu sehr Individuum und exzeptionelles Subjekt geworden ist. Das Ergebnis des ersten

Teiles dieser Ausführungen: daß der Architekt unter den bildenden Künstlern der geringste, daß seine Kunst aber die wichtigste ist unter den Raumkünsten, auf den modernen Reformator der Architektur angewandt, beleuchtet die Situation sehr klar. Ein Mißverhältnis entsteht, weil der architonisch schaffende Künstler heute bedeutender ist als seine Baukunst, weil er nicht, wie es sein muß, der von seinem Beruf, von einer Konvention Geführte ist, sondern Führer. An feste soziale Bedürfnisse kann er im besten Falle nur im Wirtschaftlichen schon anknüpfen; ein Beispiel wurde genannt, als von der Mietshausarchitektur gesprochen wurde. Reife soziale Willensäußerungen vergeistigter Art aber, wie sie die Monumentalkunst braucht, fehlen noch ganz. Die religiösen Ideen stagnieren und die repräsentativen haben feste für Alle verbindliche Formen noch nicht angenommen. Auch eine herrschende Konstruktionsidee existiert nicht, die dem Streben Halt geben könnte. Und wo früher viele Generationen die große Abstraktion dekorativer Bauformen geschaffen haben, da ist jeder Moderne fast nur auf sich selbst angewiesen. Der Architekt schafft Starkes und Großes, wenn er ein Anwalt künstlerischer Gesetzmäßigkeit, der Verweser eines allgemeingültigen Kunstsystems sein kann. Heute soll er aber der Erfinder, der Schöpfer eines solchen Bausystems sein. Er soll also eine Arbeit leisten, die weit über die Kräfte des Einzelnen geht. Das macht ihn problematisch, während er zugleich alle Kräfte aufbietet, die problematischen Zeitverhältnisse zu überwinden. Er kann unmöglich zugleich Produkt und Produzent des Sozialen sein. Während er sich aber für das Letzte entscheidet, heute entscheiden muß, zeigen sich alle Unmöglichkeiten eines singulären Einflusses auf die Entwickelungen

eines großen Ganzen. Wie Lassalle, Stirner, Nietzsche, Tolstoi und ähnliche Geister nicht neue, allgemeingültige soziale Moralgesetze aufstellen, sondern nur wichtige Anregungen geben konnten, so vermag auch der moderne Architektone dauernd gültige Bauformen nicht zu schaffen, sondern nur das Wünschenswerte und Wahrscheinliche in subjektiver Gebrochenheit anzudeuten. Er arbeitet leidenschaftlich am „neuen Stil" und bringt schließlich nur wertvolle Moden hervor. Er ist ein Führer, geht der Entwicklung voran; aber sein schmaler Schlängelpfad wird einst von dem breiten Wege, den sich die Allgemeinheit bahnt, spurlos fast verschlungen werden.



SEHR merkwürdig ist auch die Art, wie der von der Malerei zur Baukunst vordringende Künstler ein neuartiges Unternehmertum organisiert hat. Sehr bald sah sich der Ornamentiker, als er ausging, die Gewerbe zu erobern, vor die Frage gestellt, seine Existenz durch seiner Hände Arbeit zu sichern. Zugleich aber durfte er der ganzen idealen Auffassung seiner Mission gemäß nicht daran denken, der Nachfrage in der Hauptsache irgend welche Konzessionen zu machen. Er faßte darum den bemerkenswerten Entschluß, mit Übergehung aller Zwischenglieder, das heißt: über den Handwerker, Fabrikanten oder Händler hinweg, sich an das Publikum zu wenden, diesem die neue Idee zu predigen und von ihm unmittelbar Aufträge entgegenzunehmen. Seine Agitation suchte sogar mit Vorliebe das beruflich unverbildete Laientum, und im wesentlichen ist dem Künstler auch die sehr problematische Existenz in

den ersten Jahren des Sturmes und Dranges nur durch die Teilnahme überzeugter oder interessierter Laien gesichert worden. Es konnte nicht ausbleiben, daß der Künstler sich mit diesen direkten Beziehungen von Produzent und Konsument in einen scharfen Gegensatz zu den Faktoren brachte, die sich, in unsern Zuständen einer vollkommenen Arbeitsteilung, allein berechtigt glauben, den Verkehr zwischen Kunsthandwerker und Publikum zu vermitteln. Die Händler, Fabrikanten, Industriellen und Handwerker sahen sich gewisser Aufträge beraubt und nicht nur durch die neuen künstlerischen Ideen, sondern auch durch die praktische Arbeit der Künstler in ihrem Besitzstande gefährdet. Die Folge ist ein oft sehr unerquicklicher Kampf, dessen Kosten bisher vor allem der Handwerker hat tragen müssen, weil er vor die Wahl gestellt wurde, entweder die Arbeitsaufträge der Industrie zurückzuweisen oder die der Künstler. Andererseits aber haben helle Köpfe das Zukunftsreiche in der Arbeit der Künstler erkannt und daraufhin kaufmännische Unternehmungen gegründet. Kluge Kaufleute haben sich und ihr Kapital dem Künstler zur Verfügung gestellt, ihm die geschäftlichen Sorgen abgenommen und ihm so ein ungestörtes künstlerisches und sozialgewerbliches Schaffen ermöglicht. Da sie ihre Spekulation auf die Interessen und auf den endlichen Sieg der neuen Idee gegründet haben, kann es nicht ausbleiben, daß sie mit den Ideen der Künstler auch die hohe, soziale Moral übernehmen, die dahinter steht. So ist es geschehen, daß sich der kaufmännische Unternehmergeist an den idealen Kulturgedanken, deren Anwälte die Künstler geworden sind, veredelt hat und Formen anzunehmen beginnt, die sich sehr wohltätig von dem wüsten Spekulationsgeiste des blind sonst der Nachfrage nach-

rennenden Kapitals unterscheidet. Ein Beweis ist damit erbracht worden, daß die Art der Nachfrage stets die Geschäftsmoral bestimmt. Merkwürdige Erscheinungen haben sich in dieser Verbindung von Künstler und Geschäftsmann schon gezeigt. Wo es sonst nur den Kapitalisten als Herrn und den Werte schaffenden Kunstarbeiter als Werkzeug gibt, da ist der Kaufmann in diesen neuen Fällen vom Künstler, von dessen Selbstbestimmungsfähigkeit und Suggestivkraft auf das Publikum abhängig. Er ist Teilhaber des Künstlers, Mitarbeiter. Daraus geht dann eine Art von Gesellschaftsvertrag hervor, den mehrere Künstler mit einem kaufmännischen Leiter oder mit mehreren Kaufleuten schließen und worin eine wichtige nationalökonomische Idee embryonisch enthalten ist. Eine Idee, die auf den heute überall auftauchenden Genossenschaftsgedanken hinweist, die schädlichen Abtrennungen des Handwerkers von der Kunst, der Industrie vom Handwerk aufhebt und an Stelle der unnatürlich streng durchgeführten Arbeitsteilung wieder den Gedanken an ein Ganzes setzt. Etwas wie ein neuer modernisierter Zunftgeist erwacht in solchen organisch aus den Verhältnissen hervorgehenden Bildungen. Dem Künstler aber wird dadurch die verwirrende Sorge des Unternehmertums abgenommen. Er braucht nicht mehr so ängstlich nach Aufträgen auszuschauen, die ihm ermöglichen, seine Ideen wenigstens teilweise durchzuführen. Denn wo er sich in dieser Weise mit andern Genossen und mit Kaufleuten nicht zusammentun kann, sieht er sich in einem ewigen Widerstreit verwickelt. Er braucht um der Existenz willen Aufträge und er muß doch alles zurückweisen, was seinen Überzeugungen widerspricht, um des schwer erworbenen idealen Gedankens, um der künstlerischen Selbstverantwort-

lichkeit willen. Dieser Zwiespalt, der Kampf um jede Kleinigkeit, die stete Verteidigung des Prinzips reiben ihn dann leicht auf und nehmen seine besten Kräfte für kleinliche Dinge in Anspruch. Denn er ist selbst nur selten ein Bauherr, wie der Spekulant es ist und muß sich seinen zufällig gefundenen Bauherrn moralisch erziehen. Und welcher Bauherr ließe sich dieses wohl gefallen, ohne seinerseits Repressalien zu üben!

SO SEHEN wir in unseren Tagen den modernen architektonischen Künstler also oft ins Problematische geraten; aber überall auch daran schaffen, das Problematische zu überwinden. Er hat die große Idealität des Herzens. Darum veredelt er alles, was sein Wille berührt, selbst dort, wo die Aufgaben größer sind als er. Reif und fähig als Architekt kann er nur in dem Maße werden, wie die allgemeine soziale Lebensform reif und selbstbewußt wird. Solange die rechte, die charaktervolle Nachfrage fehlt oder sich auf ganz kleine Kreise beschränkt, wirkt der Wille des reformierenden Künstlers wohl wertvoll als Sauerteig in der trägen Masse, aber zu bleibenden Resultaten in der Baukunst kann er nicht gelangen. Ein Jahrhundert wird nötig sein, ehe sich die sozialen Kräfte derartig konsolidiert haben, daß sie als Bauherr von Genie gelten können. In diesem Jahrhundert wird jede erfolgreiche Erziehung zum sozialen Bewußtsein der Baukunst und also auch dem Architekten zugute hommen. Denn wo von der Erziehung des Architekten die Rede sein soll, muß auch von der Erziehung des Volkes geredet werden. Jeder Einzelne,

jeder Laie hat teil an der Gestaltung der Künste; am meisten und unmittelbarsten aber an der Gestaltung der Baukunst. Denn er ist ein Vertreter der Forderungen, als deren gewissenhafter Diener der Architekt allein Meister werden kann. Jedermann ist darum im übertragenen Sinne ein Architekt. Der Religionsbildner ist es, der Nationalökonom, der Bodenreformer, der Moralist, der Hygieniker, der Gesetzgeber und der Politiker; der Staat wird zum Architekten und auch der Einzelne, der für seinen Mietszins diese oder jene Forderung stellt. Die Gemeinde wirkt mit an der Bildung von Baugedanken und der um sein spezielles Behagen Besorgte. Alles, was die Volksbedürfnisse, die profanen und idealen, determiniert, baut stille mit an künftigen Städten, Kirchen und Wohngebäuden: Klima und Ernährungssysteme, der Zug zur Großstadt, die Landflucht und der Verkehr, Erziehungsprobleme und die Frauenfrage, Handel und Industrie; Darwin, Ibsen, Nietzsche, Goethe und alle großen Geister wirken in ihrer Weise ein, wie Christus und Luther es getan haben. Mehr als sonstwo hat der Laie in sich selbst zu blicken, wenn die Entartung der Baukunst in unserer Zeit besprochen wird. Er darf die Schuld nicht allein den Berufsarchitekten aufbürden. Wenn von diesen freilich eine Berufsidealität so gut zu fordern ist, wie vom Maler oder Dichter, so kann doch nie von ihm verlangt werden, er solle bauen, ohne daß ihm lebendige Bedürfnisse der Allgemeinheit, seien diese nun abstrakt religiöser oder greifbar materieller Art, dazu Anlaß geben. Daß er es im höchsten wie im einfachsten Sinne nicht kann, daß er durchaus ein Geschöpf sozialer Energien ist, war auf diesen Seiten zu beweisen.

